
Bibliotheca Alexandrina
0146748

الإيقاع في الشعر العربي

الطبعة الأولى
حزيران ١٩٨٩

صممَ الغلاف الفنان أحمد معلاّ

عبد الرحمن الوجي
ماجستير في علوم اللغة

الإيقاع في الشعر العربي

دار الحصاد للنشر والتوزيع
دمشق ـ برامكة ـ جانب سانا هـ: ٢٤٦٣٢٦

مقدمة

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل «الإيقاع في الشعر العربي»، مُتَدرِّجاً من البدايات الإيقاعية الأولى، إلى القصيدة العربية ذاتِ الإيقاع الواضح، والوزن الدقيق المتنوع.. وبمنهج وصفي، تحليلي، يُلِمُّ بالجوانب التاريخية للموضوع. وقد تناولت في الفصل الأول منه:

١ ـ البدايات الإيقاعية الأولى: حيث وَقَفْتُ فيها على نماذج تتعلق بحياة العربي في الصحراء، وقصة بحثه عن منابع الماء، ومنابت العشب.. وما كان يعترضه من مشقة وعنت في الرحلة، في قطعه المسافات الجُرْد الشاسعة، والفلوات القفراء.. مما دفعه إلى الغناء والنشيد، دفعاً للملالة، وترويحاً عن النَّفس، وتنشيطاً لابله، فكان الحُداء والنَّصْبُ والرُّكبانية ـ ثم أفردْت الرجز من بينها كفن انبثق من الصحراء، ثم تحوَّل إلى فن شعبي، واستقر في

وزن واضـــح . . ووقفت على النـــماذج الأخـرى المتصلة بقصيدة العرب الدينية، المنبثقة عن طقوسها وتقاليدها في هذا المجال، كالتهليل والقَلس والتغبير. .

٢ ـ القيمة الإيقاعية للنماذج المتقدمة: وقد رأيت في هذه النماذج قصوراً إيقاعياً واضطراباً . .

٣ ـ استـواء القصيـــدة العـربية في الـوزن والنهـج، والأغراض. . وقد رأيْتُ أنَّ هناك بَوْناً واضحاً بين النماذج الإيقـاعية الأولى، بما فيها الرجز، وبين القصيدة العربية الجـاهلية الناضجة في الإيقاع والهدف والغرض والنهج . . فرأيت أنَّ هناك حلقة مفقودة بينهما . . .

أما في الفصل الثاني:

فقد تناولت بالدراسة نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي في الإيقاع الشعري العربي، فألقيت نظرة على:

١ ـ بناء النظرية . .

٢ ـ أسس هذه النظرية في:

أ ـ المقطع والوزن ب ـ الموسيقى الخارجية في العروض

٣ ـ الموسيقى الداخلية في الشعر العربي، وهو ما أغفله الخليل، ودرسه البلاغيون، وقد تناولت هذا الجانب بشيء من التفصيل وفي الختام لخصت البحث في نتائج . .

وقـد أشرت إلى آراء الدارسين المحدثين، ووقفت عند

الصالح منها . . أما مُعْتَمَدُ هذه الدراسة فهو:

١ ـ أبحاث الدارسين . . وأهمها بحث الدكتور عبد المجيد عابدين في نشأة الوزن عند العرب . .

٢ ـ كتب اللغة المعاصرة . .

٣ ـ كتب العروض والقافية، وقد توافق بحث «المقطع والوزن» مع بحث اضافة الدكتور محمد علي سلطاني إلى كتابه العروضي المذكور في هذا البحث مؤخراً وبعد طباعته.

٤ ـ مباحث في الدراسات الفنيّة للشعر العربي

٥ ـ محاضرةٌ ألقيتها في المركز الثقافي العربي . .

وقد ذكرت هذه المراجع في «ثَبْت المراجع» في نهاية البحث . .

* * *

وقد كان لأستاذي المشرف على هذا البحث، الدكتور مسعود بوبو، فضل كبير في الإشراف والتوجيه، وتعديلٍ هام في الخطة . .

وبعد فهذه دراسة لاأدَّعي أنها أصابت كثيراً، بقدر ما أثارت من نقاط، وأنَّ مافيها من جَهْدٍ يغفر مافيها من نَقْص، والله المُسْتعان.

في ٢٨ شباط ١٩٨٣ /　　　　عبد الرحمن آلوجي

الفصل الأول

«مراحل الإيقاع الشعري»

إن الصورة الشعرية التي نجدُها بين أيدينا، مُتَمثّلة في الشعر الجاهلي، تُجسِّد شكلاً متطوّراً للإيقاع الشعري العربي، بعد أن قَطَعَ أشواطاً ومراحل من التطوُّر، خلال مسيرة تاريخية طويلة، فهو يُمثِّلُ: «أوّلَ صورة شعريةٍ راقية لأنغام الشعر العربي، وألحانه، هي صورةُ العصر الجاهلي، وهي خاتِمةُ صور كثيرة سبقتها، من فجر الإنسانية الذي انبثق في صحراء العرب، إلى أوائل القرن السادس الميلادي، إذْ أخذت صيغتها النهائية في تلك الأوزان والبحور، التي اكتشفها الخليل في أوائل العصر العباسي . . »[1]

فالصيغة الإيقاعية في الشعر العربي الجاهلي، تُمثِّل ضَرْباً متقدماً، معقّداً، بالقياس إلى البدايات الوزنية الأولى، وهو يحاكي تطوراً واسعاً، دونه مراحِلُ من الأشكال المفتقرة إلى النُضج والإكتمال ولاريبَ أن البدايات الإيقاعية الأولى، تشكل صيغاً مضطربة، لم تنتهج خطاً وزنياً ثابتاً، وواضحاً، فهي تتفاوَتُ ـ فيما بينها ـ في اقترابها من الطابع الإيقاعي المنتظم من جهة، كما أنها تتفاوتُ في ارتباطها

(١) النقد الأدبي، دكتور شوقي ضيف، ط ثامنة، ص /١٠٠/

بالحركة الموقّعة المتّصلة بالرحلة والراحلة، أو بالعبادة والتعبُّدِ، ولكن ما ينتظمها جميعاً قصورها الإيقاعي، فبينها وبين الإيقاع الناضج، المكتمل في القصيدة العربية الجاهلية، أشواط ومراحل كما أسلفنا، وقد طوي كثير منها.. فما هي هذه البدايات؟

(١)

أنواع الإيقاع الشعري الأولي :

(أ) الحداء

إذا حاولنا أن نستقرىء هذه الأشكال الإيقاعية الأولية، أو بدايات الوزن الشعري، وجدناها مرتبطة أشدّ الإرتباط بحياة العربي في البادية من جهة، وبعقيدته الدينية، وما تقتضيها من طقوس وتقاليد وأدعية وصلوات من جهة أخرى. . فالحياة في البادية قائمة على رحلة، وتنقُّل طلباً للكلأ والماء، فالعربي لايحط إلا ليرحل، «فالاستقرار عنده جمودٌ، والسكون عنده موتٌ، وهو دائب الحركة، سريع التنقل من مكان إلى مكان . .»[٢]

وعدة العربي في هذه الرحلة العسيرة، الدائبة، صبر في

---

(٢) بحث في (نشأة الوزن عند العرب) نشر في مجلة المجمع العلمي العربي دمشق ، واطلعت عليه مستقلاً ص /٤٢/ للدكتور عبد المجيد عابدين .

طلب الحياة، وعراك في سبيل الرزق، وصراع من أجله، تصحبه في قطع تلك البقاع الجُرد إبلُه، التي دربتها الصحراء على احتمال المشقة، ومكابدة عَنَتِ الحياة، يستحثها بأغنية الصحراء العريقة، والممتدة في أعماقها، تلك هي الحداء «بأسلوب متوافق مع هذا السير الصحراوي، المُتّئد حيناً، المُسرع حيناً آخر يغني إبله فتتهادى متجاوبةً مع غنائه، مستوسقةً. .» و«دليل ذلك ما روته الأخبار عن غناء البادية كالحداء» وهو «أقدم أغاني البادية. .»[٣]

فهو من أقدم الأشكال الإيقاعية الموقّعة، المترافقة مع سير الإبل في الصحراء، الحادية لها. . وقد ثبت في «جمهرة أشعار العرب» أن «قيس بن عاصم، قدم على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقال: أتدري يارسولَ الله، من هو أوّلُ من رَجَز، قال: أبوك مُضَرُ، كان بأهْلِهِ، فضربَ يَدَ عَبْدٍ له فقال: وايداه. فاستوسقت الإبل، وطربت لها، فقال مُضَرُ كلاماً بهذا الإتجاه يسوق إبلَهْ. . .»[٤]

والرواية تنتهي إلى ابن اسحق وابن اسحق أوّلُ من

(٣) البحث السابق ص ٤٢ .

(٤) محاضرة مدونة د. عبد الحفيظ السطلي. جامعة دمشق، تاريخ ١٨/١٢/١٩٨٢ .

أسقط الأسانيد(*) «فهو إن كان صحيحاً يرقى إلى حياة النبي ﷺ وهو إن كان ضعيفاً فإنه يرقى إلى القرن الثاني للهجرة حيث توفي ابن اسحق (١٥٠) هـ. ويمكن أن نجدَ في النص:

١ ـ قدم الرجز.

٢ ـ ارتباطه بالحداء..»[٦]

ولكن مايهمنا من هذا النص قِدَم الحُداء نفسه، وارتباطه بحياة الصحراء، وسير الإبل، واستحثاثها وهو لاشكَّ متوغِّل في القدم، مُتَّصل بدافع نفسي هو: ترويح الحادي عن نفسه، وتنشيط ابله في رحلة طويلة، تخترق القفار الشاسعة.. وهو غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان، وتختل، وتضطرب باختلال هذا السير واضطرابه، «سُرْعةً وخفة، أو بطئاً وثقلاً، إلى جانب عدم انتظام السير في كُلٍّ فالحادي يجاري «حركات سير الحيوان الذي يرافقه، ويحرص على تنشيطه واجتذابه إليه...» «وهو من أجل ذلك يكرِّرُ مقاطعه ويرجِّعُ..»[٧]..

---

(٥) لم يروها متصلةً.

(٦) محاضرة الدكتور عبد الحفيظ السطلي.

(٧) دكتور عابدين ص (٤٩ ـ ٥٠).

فلا يمكن أن يستقيم الوزن، وتنسجم مقاطع الكلام، إذا كان السير أهم الضوابط المحركة له، إلى جانب أمور فنية، ترجع إلى طبيعة الوزن والقافية، ومافيهما من كدّ الذهن، وإعمال الفكر، وهذا المجهود لايتحقق مرتجلاً لأنه «عمل مزدوج يتطلب غير قليل من المعاناة، ويضع في سبيل المنشيء قيوداً يتعذر معها أحياناً، أن يقع على الوزن عند مواجهة القافية...»[8].. والسجع أقدم من الرجز في ارتباطه بهذا الفن الصحراوي، فهو أطوعُ منه وأقدر على الارتجال، أو مَدِّ المغني بمقاطع إيقاعية غير تامة الوزن، وإن كان ملوناً بما يشبه القافية..

ولكن ذلك لاينفي أن يُقدَّمَ الرجز ـ كشكل إيقاعي أكثر تطوراً ـ مادّةً للحداء، يتخذها العربي أداة حث وتنشيط لإبله وترويحٍ عن نفسه في سَفَر طويل، وصحراء لاهبة.

ـ مما تقدم نصل إلى:

١ ـ الحداء من أقدم أغاني الصحراء..

٢ ـ له صلة بالرحلة والإنتقال..

٣ ـ مترافق مع الحركة الموقَّعة لسير الإبل، يضطرب باضطرابها، ويستقيم بانسجام الحركة وتوافقها...

٤ ـ يرتبط الحُداء بالسَّجْع في بدايته ثم بالرَّجزَ..،

---

(٨) المصدر نفسه ص (٤٢)

فالسجع مادّته الإيقاعية الأولى ، بما ينتهي به من فواصل متشابهة ، تفتقر إلى الوزن السوي المطّرد ، والرجز متطور عنه ومرتبط به ، لأنه يمثل مرحلة من الاكتمال الوزني المكرّر « المرجّع . . » .

٥ ـ ابتعادُ الحداء عن الكلام الموزون المقفى أمرٌ تقتضيه طبيعة الحُداء نفسه ، القائم على الإرتجال ، وسرعة التوافق مع حركة السير ، مما يخف فيه قوة الضبط والإحكام ، وهما ناتجان عن إعمال الذهن ، ليخرج الكلام مستقيم الوزن والقافية ، إلا في المرحلة المتأخرة حين وُجِدَ الرجز ليكون مادة إيقاعية تخدم هذا الفن الحياتي في الصحراء . .

* * *

ب ـ النصب :

وهو من الأشكال الحَركيَّة الأولى ، المتطوِّرة من الحداء . . « والنَّصْب صورة متطورة من الحداء»[٩] وهو مرتبط ـ كالحداء ـ بالغِناء ، ومتّصل ـ كما تَنُصُّ عليه مادته اللغوية ـ بالجهْدْ ، والتَّعَب والإعياء ، ففي اللسان ـ مادة نصب ـ « النَّصْبُ : الإعياءُ من العَناء ، والفِعْل نَصِبَ الرجُل بالكَسْر نَصَباً : أعْيا وتَعِب يقول النابغة :

---

(٩) بحث الدكتور عابدين ص ٤٤

كليني لِهَمٍّ ياأميمة ناصب

قال الأصمعي : ناصِب : ذي نَصَب ، وعيشٌ ناصبٌ : فيه كَدٌّ وجهد . . وبه فَسَّر الأصمعي قول أبي ذُؤيبْ :

فَغَبرْتُ بعدهم بعيش ناصبٍ . . .

قال أبو عمرو في قوله ناصبٍ ، نَصَب نحوي : أي جَدَّ»[10] . . .

فمدار مادة نَصَب في اللسان على : الإعياء والجهد ، والجدّ نحو الشيء أي الإسراع نحوه . . وهما معنيان متلازمان ، فالإعياء يعقبُ الإسراعَ ، والإسراع سببُ الاجهاد والتعب . . وفي كليْهما حركةٌ وجدٌّ فالنَّصبُ متصل بحركة ، وإن كان متطوراً عن الحداء إلاَّ « أنه أرقُّ »[11] . . فالأوْلى به أن يكون « غناء الجادين في السير . . »[12] . . وهو طبيعي في انبثاقه عن الحركة الموقَّعة ، وإن كان أعذَبَ وأرقَّ ، بحكم تطوُّره وصَقْله مع الأيام ، مترافقاً برحلة الجماعة ، وهم يعبرون بجد وسرعة ، مُترنِّمين بهذا الإيقاع المُنتَظم ، مُراعين أبعاداً وفواصل ، تنسجم مع الإسراع ،

---

(11) دكتور عابدين - بحث في نشأة الوزن ص 44 .

(12) المصدر نفسه السابق .

(10) لسان العرب لابن منظور مادة (نصب) .

وتَصْقُلها التجربة الزمنية ، وهو لايختلف في مَنْشئه عن الحُداء ، فالدافع إليهما واحد ، ينبعث من : تزجية الوقت ، ودفع الملالة والسأم ، والترويح عن الذات تحت ضغط الرحلة الطويلة الشاقة . .

أما ماذا نقصد بكونه « أرقّ » فإن ذلك يتعلق بأمرين :

١ ـ المادة الغنائية : حيث يفترض أن يكون الكلام أكثر عذوبة وليناً .

٢ ـ الفواصل الإيقاعية : والمنسجمة مع السرعة ، والجدّ في السير ، والحركة الجماعية التي يُفترض ألا يكون ثَمّةَ نشاز يخالف النغمة المشتركة ، المنبعثة مع الحماس والاندفاع الى الهدف بجد ونشاط . .

فالنَّصْبُ : شكلٌ إيقاعي آخر من الترنيمات الأولى التي انبعثت من الصحراء ، مترافقة بظروفها ، وقصة الرحلة ، مترافقة مع الفواصل والأبعاد الزمنية التي تتحكم بها هذه الحركة ، تستمد مادتها من دافع نفسي قوامه : حَماسٌ وجِدٌّ لقطع الطريق الطويلة . . .

* * *

جـ الرُكْبانية :

والرُكْبانية ضَرْب من الأضرب الفنية المرتبطة بحياة

الصحـــراء ، متصلةً بها أوثقَ اتصـــالٍ ، وذلـك في قطع المسافات الواسعة ، بحثاً عن مَوْرِدِ ماء أو موطن كلأ . .

وإذا كانت الـرحلة مُشَـارَكَةً جماعية ، لها هدف حَيَوِيٌّ ووجـداني ، حيث ترتبط بمصـير مشترك . أقول إذا كانت الرحلة تفترض ذلك ، فالأَوْلى بالجماعة أن تنقاد منسجمة ، وأن يَشُدَّ الأفراد أزر بعضهم بعضاً ، في ظلٍّ قيادة ، تخطط للرحلة ، وتـرسم الهدف ، وتتمسك بمورد الماء ، وتدافع عنه . . فالحياة ضنكة لا استقرار فيها ، ما تكاد القبيلة تحط حتى ترحَـلَ ، وإذا علمنـا أن السُّبُـل طويلةٌ ، والـدروبَ وعثـاءُ وَعْـرةٌ ، فالأجـدى أن تشـترك القـافلة في ترنيماتٍ فطرية ، تسـتـحث بها خُطا الـدوابِّ أن تُرْهقَ ، وَتنشطَ مندفعةً ، وتنهجُ الجماعة في حماس النشيد بقوة ، تستمدُّ منه ظلال القوة ، وإيحاء العناء على تحمل طول المسافة وعَنَتِها ، تُلبِّي في ذلك دفعاً غريزياً في ذات الإنسان ، قوامُه : محاولةُ التخفيف عن النَّفْس ، بما يمتلكُـه هذا الكـائن من طاقةٍ فنية ، يترنَّم بها ، ويُدَنْدِن على أنفاسها ، وقد تعلو النبرات بدفـع الحـماسَـة ، فَتَتَـدافـعُ الجُمَـلُ متوازنةٌ ، ذات إيقاع مُنْتَظَمٍ ، وإنشادٍ مُوَقَّعٍ . . تراعي الأبعاد الزمنية ، وتحقق توافقـاً في المقاطع الى حَدٍّ ما ؛ . خصوصاً إذا كان النشيد جماعياً كما في الـرُّكبـانية ، والتي تُعَـدُّ من أشكـال الإنشاد

الجماعي : فهي « غِناءٌ تنشده جماعة الرُكبان كلُّها ، إذا ركبوا الإبلَ » مترافقةً بـ « الحركة الجماعية الموقَّعة ، لِصَوْتِ أخفاف الإبل . . »[13] ولا نعدم أن نَجد مع هذه الأشكال الغنائية ، استخدام الأدوات والآلات الموسيقية ، الوترية ، والنافخة ، والصنوج . . « وترينا نقوشهم ـ أي العرب ـ أسماء عديدة من الآلات الموسيقية ، كانت تصاحِبُ الغناء عندهم ، سواء كان ذلك داخل المعابد ، أو في المحافل العامة ، واستعانوا أيضاً بالحركة الموقعة لحركة السير والرقص الى جانب الغناء والموسيقى . . »[14] . . فهناك تلازم بين الغناء والموسيقى . وإذا كان التوافق بين هذا الغناء وأخفاف الإبل ـ كحركة موقعة ـ أمراً طبيعياً، فالأوْلى أن تكون الألحان الموسيقية عاملاً مساعداً لإغناء النغم ومَدّه ، وإضفاء الطرب عليه . . خصوصاً إذا علمنا أن الترويح عن النفس من أغراض الغناء الكبرى . .

د ـ القَلَسُ أو التَّقْليسُ :

والقَلَسُ نوعٌ من أنواع الغناء ، مصحوبٌ بالضرب على

---

(١٣) د. عبد المجيد عابدين ص ٤٣ .
(١٤) المصدر نفسه ص ٣٤ .

الآلات الموسيقية « مصحوبٌ بضرب بالدُّفّ ، ونَفْخ المزمار ، وحركات الرقص واللعب بالسيوف والرّيحان . . . »[15] .

فهو فَنٌّ أكثر تعقيداً تشترك فيه عناصر فنية إضافية ، إذ هو غناء وموسيقى ورَقْصٌ ، ولعبٌ بالسيوف والريحان . .

وله ارتباط وثيق بحياة العرب الدينية والاجتماعية . فهو مَظْهَر من مظاهر التعبد ، وضَرْب من « الدعاء والتهليل . . »[16] وهم خلال ذلك « يضربون أيديهم على صدورهم ، وينحنون تقرباً وإظهاراً للخضوع . . . »[16] فظاهرٌ أنَّهُ من الأشكال التعبدية التي تقوم على التحسر والتوبة والتقرب الى المعبود ، بإظهار الخضوع والخشوع ، والضرب على الصدور ، مصحوباً بأدعية وأناشيد ، فيها حماسٌ وقوةٌ ، لما يصحبه من لعب بالسيوف ، وحركان عنيفة فيها رقصٌ وأصوات .

وكُلُّ ذلك يفترض نظاماً إيقاعياً ، تنسجم فيه النغمات ، وتتوافق مع هذه الحركات والانحناءات ، واللعب . . والأنغام الموسيقية الموقعّة ، مما يَقِفُنا أمام إيقاع أكثر غنى

---

(١٥) انظر د. عابدين ـ في نشأة الوزن عند العرب ـ ص ٤٤ .

(١٦) المصدر نفسه .

وخصوبة. . سِيَّما أنه يتكِىءُ على جانب حضاري تعبدي . . .

وقد استمرت هذه العادة إلى مابعد ظهور الإسلام ، في اللسان : « القَلْسُ والتقليس : الضربُ بالدُّفِّ والغِنَاء ، والمُقَلِّسُ : الذي يلعب بَيْنَ يديْ الأمير إذا قَدِم المِصْرَ . . قال الكُمَيْتُ ، يصف دباً أو ثَوْرَ وَحْشٍ :

فَرْدٌ تغنّيه ذِبَّانُ الرياض كما
غَنّى المقلِّس بطريقاً بأسْوارِ

أراد مع أسوار . . . »[17] .

فنصُّ اللسان يُقِرُّ القَلَس الاجتماعي . إذ أن المُقَلِّس : يلعب بين يَدَيْ الأمير إذا دخل مِصْراً من الأمصار زائراً أو متفقّداً ، فيُحْتَفى به بالتقليس . .

ويؤكد المصدر نفسه استمرار هذا التقليد الى مابعد ظهور الإسلام حين احتفى المقلسون بقدوم عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه الشام « ومنه حديث عمر ـ رضي الله عنه ـ لَمَّا قَدِمَ الشامَ : لقيه المقلسون بالسيوف والريحان . . . »[18] .

---

(١٧) انظر اللسان ـ مادة قلس .

(١٨) المصدر نفسه ـ مادة قلس .

مما تقدم نصل إلى أن القَلَس :

١ ـ ظاهرةٌ إيقاعية جديدة ، أكثر غنى وتطوراً وثباتاً في القيم الإيقاعية ، لما تَصْحبه الآلات الضابطة للحركة ، إلى جانب اللعب المتوامق بالسيوف . . ولا يَبْعُد أن يكون لهذه الظاهرة ماضٍ أكثر توغُّلاً وعمقاً مما وصلنا من الجاهلية فقد أكدَّ الكميت ارتباط القَلَس بالبطريق ، والبطريق واحد البطارقة : وهم رجال الدين المسيحي . . وقادة الجند

« غَنَّى المُقَلِّسُ بطريقاً بأسوار . . »

ومعروف أن النصرانية كانت في جزيرة العرب إلى جانب اليهودية ، وقد تركزت في (نجران اليمن) ، ومعلوم أيضاً أن اليمن موطن حضاري عريق ، تناوبت على أرضه حضارات « حمير ومعين وسبأ » ، والشواخص والآثار الحضارية شاهدٌ ناطق « الخورنق والسدير . . » فلا يَبْعُدُ أن يكون لذلك الفن صلة حضارية عريقة بذلك الماضي المتألق . . ووصل إلينا في هذا الطابع الذي وصفه اللسان ، وساق عليه دليلاً شعرياً ، يمكن أن يُتَّخذَ مفتاحاً لفهم حضاري أوسع ، يتخذ هذا الفن منطلقاً ، وهو بابٌ يمكن أن يولج ، وأن يُدْعَم بالمكتشفات والنقوش لنقف على الجذور الحضارية الأكثر عمقاً ، سيَّما أنه أصبح فناً ذا

تقاليد فيه (لعب ورقص وموسيقى) ، وهو أشبه بمراسيم استقبال الرؤساء والملوك :

« المُقلِّس : الذي يلعب بين يَدَيْ الأمير إذا قدم المِصْرَ . . »

٢ ـ كما أن القَلْسَ يفترض نوعاً من الحِذْق والمهارة ، فهو أشبه بصناعة فنية معقدة ، يفترض عدة عناصر :

أ ـ مقلِّساً يلعب بالسيف والريحان . .

ب ـ جوقة مغنية ، وقد تشترك في الرقص أو ترافقها جماعة الراقصين . .

ج ـ الضاربون على الصدور ، المظهرون للندم ، والمتقرّبون إلى معبودهم . .

د ـ نشيداً جماعياً فيه « تهليل ودعاء . . » .

ولاشك أن الذي يقود هذه الجوقة الفنية المتكاملة ، هو المُقلِّس ، الذي يلعب بالسيف . . ويعزز هذا التعقيدَ كونُ هذا الفن متحدراً من صيغ حضارية متقدمة ، غابت عنا جذورها ، لغياب كثير من المعالم ، والرموز القديمة . . ولضياع تراث كثير كما قرر النقاد قديماً وحديثاً . .

٣ ـ وهو يفترض اختلاف هذا الضرب عن الأشكال الإيقاعية المتقدمة ، فهو لَوْنٌ حضاري عقائدي ، في حين وَجَدنا « الحداء والنصب والركبانية » لوناً بدوياً ، مرتبطاً

بحياة الحلّ والترحال . . كما أنها كانت تمثل شكلاً إيقاعياً ساذجاً ، لا تعقيد فيه . .

٤ ـ وهـو يرتبط بالحياة الدينية في « البوادي العربية في الجاهلية » إلى جانب المواطن الحضرية ، إلا أن البادية كانت تستمد تراثها الديني من المواطن المستقرة ، وإن كانت الوثنية سائدة ، إلا أنهم كانوا يتخذون الأصنام ليتقربوا بها إلى الله « ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى . . »[١٩] ولكن هذا الارتباط قائمٌ على تأثير الفكر المرتبط بالمواطن المتحضرة ، في الحياة البدوية . . وهذا افتراض يحتاج إلى مزيد من التنقيب والبحث . .

ومهما تكن خلفيات هذه الظاهرة ، فإن ما يهمنا أنها « ضرب إيقاعي معقّد » يستوجب توازناً ودقة أكبر في الترنّم الإيقاعي « لمرافقة الغناء والتهليل عناصرَ ضابطة » « من اللعب والرقص والموسيقى » وهي عوامل تحدد « الفواصل والأبعاد الزمنية بين مقاطع الكلام بتوازنٍ أدق . . » « فبداية الحركة الموقعة ونهايتها تقوم مقامَ الصوت »[٢٠]

فالحركة الموقعة « رقص ، لعب ، موسيقى . . » من

---

(١٩) د. عابدين بحث ص ٤٥ .

(٢٠) د. عابدين المصدر نفسه . ص ٤٥ .

العوامل الهامة في ضبط الإيقاع ، وتوجيهه .. وهي هنا أكثر غنىً وتعقيداً ..

* * *

هـ ـ التهليل :

والتهليل من الصور الإيقاعية ، المرتبطة بحياة العرب الدينية ، فهو يتفق مع القَلَس في سبب نشأته ، واقترانه بالتعبد والخضوع للمعبود ، ولكنه أقَلُّ تعقيداً ، وقد يكون فَرْدياً ، إذا أَهَلَّ المتعبد ، أو اعتمر المُحْرِمُ ، فرفع صوته بالدعاء ، آيباً وراجياً ومستغفراً .. وقد يكون جماعياً إذا التقت الجماعة في مواسم الحج ، وقد كانت هذه الفريضة معروفة قبل الإسلام ، هنالك يهلون ، ويرفعون أصواتهم بالدعاء .. لا ترافقهم جوقة غنائية ، ولا أنغامُ مُطْرِبة ، ولا دفوف وصنوج ..

جاء في اللسان « وأصله ـ أي التهليل ـ رَفْعَ الصوت . وأهَلَّ المُعْتَمِرُ : إذا رفع صوته بالتلبية ... »[21] فقوامه : رفع الصوت بالتلبية بدعاء مُعَدّ مُسْجَعٍ ذي إيقاع منتظم ، من ذلك دُعَاءُ ثقيف في التلبية :

---

(٢١) اللسان ـ مادة هلل .

« لَبَّيْكَ اللهم لَبَّيْكَ ، إن ثقيفاً قد أتَوْكَ ، وأخلفوا المال وقد رَجَوْكَ . . »[22].

فواضح أن الفواصلَ المُسْجَعة ، تفصلِ بين الكلام ، في ترنيات وإيقاعات منتظمة تكاد تشكل « التجارب الوزنية الأولى . . . والتي اقترنت بالحركة . . »[23] وهذه الحركة هي حركة الطواف حول الكعبة ، وقد ذكر امرؤ القيس هذه الظاهرة التعبدية فقال :

فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كأن نعاجه
عذارى « دُوارٍ » في مُلاَء مُذَيَّل

فالعذارى بأثوابهن المذيله « المخططة » يدرن حول « الصنم دُوار »

ومادة التلبية عند ثقيف تقفنا أمام الفواصل التي تراعي الحركة ، بالإضافة إلى أن التزام المتضرِّع الإيقاع في كلامه ظاهرةٌ مؤثرة ، لها فِعْلٌ إيجابي في نفسه ، تَبْعَثُ الندم من جهة ، والرجاءَ في الغفران من جهة أخرى . . إضافة إلى أن الطابع الجماعي لصيغة الدعاء أكثر بلاغاً وإتقاناً . وهو أقرب إلى الصفاء الفكري ، وإعمال الذهن لاستحضار صورة الخشوع والإنابة . .

---

(٢٢) د. عابدين ص ٥١ .

(٢٣) المصدر السابق .

ولم تكن تلبية ثقيف وحـدها مُحْتـذاةً ، بل كان ذلـك لمختلف القبـائـل فقـد ذكـر المحـبّر « إحـدى عشرة تلبية . . . »[٢٤] وجاء الإسلام ليقر هذه الظاهرة التعبدية ، ولكن بإزالـة مظاهـر الشرك المتمثلة في الأوثان المزروعة في كل مكـان بالكعبة ، فحُطِّمَتِ الأوثانُ ، وتوجَّه النداء إلى الخـالق الأعظم للكون فاختلفت صيغة التلبية ، وانتقلت إلى مظهر جماعي مُدوٍّ . في اللسان :

« وتكـرَّر في الحـديث ذكـر الإهـلال ، وهـو رفع الصوت بالتلبية ، وإنما قيل للإحـرام إهـلالٌ : لرفع المحرم صوته بالتلبية ، وكل رافع صوته فهو مُهِلٌّ . . »[٢٥] فرفع الصوت بالتلبية تهليل . .

أما صورة التلبية الإسلامية فهي :

« لبـيك الـلهـم لبيك ، لبـيك لا شريك لك لبيك ، إن الحمد والنعمة لك والملك ، لا شريك لك لبيك . . . » .

فواضـح في التلبية الإسلامية (نفيُ الإشراك) وإفراد الله (بالحمـد والنعمة) وتأكيد ذلك . . ومن مظاهر الوثنية في الإهـلال ما ذكـره اللسان « هو ما ذبح للآلهة ، وذلك أنَّ

---

(٢٤) المصدر نفسه .
(٢٥) اللسان ـ هلل .

الذابح كان يسميها عند الذبح ، فذلك هو الإهلال . . »[٢٦]

فالتهليل :

١ ـ ظاهرة تعبدية . .

٢ ـ قوامه : رفعُ الصوت بالتلبية . .

٣ ـ مادّتـه : أسجـاع مرتلة ، ذات إيقـاع ، وفواصل ، تعتبر من البدايات الوزنية الأولى . .

٤ ـ أقلُّ تعقيداً من التقليس . . فهو غير مرتبط بأسس وعناصر فنية أخرى . . مما يؤكد توغله في القدم . .

* * *

و ـ التغبير :

وقد ارتبط بالتهليل من حيث : المنشأ الديني ظاهرة أخرى هي (التغبير) ، وهو نوع من الإنشاد الديني ، مترافق الرقص ، والتمرغ بالتراب « التغبير » « أصطنعه أهل الجاهلية ، وهو بقيّة من المحافل الدينية المقدسة القديمة ، كانوا يصيحون بالدعاء والابتهال وطلب المغفرة . . وقد استمر التغبير بعد الإسلام وأنكره الفقهاء . . » « قال الأزهري : وقد سموا ما يطربون فيه

(٢٦) المصدر نفسه ـ هلل .

من الشعـر في ذكـر الله تغبيراً كأنهم إذا تناشدوا بالألحان طربوا فرقصوا وأرهجوا . . . ـ من الرهج : وهو الغبار ـ ومنه التغبير»[27]

فالتغبير يقترن بالإنشاد الشعري ؟! ولكن أيُّ شعر هذا ؟ لا ريب أن هذا الشعر من النوع المقترن بالعبادة ، المتضمن طلب الغفران والتوسل إلى الله . . ولكن لم نعرف من الشعر الجاهلي هذا الضرب من الشعر التعبدي . فهل ضاع مع ما ضاع من الشعر العربي ؟ أم أن الأزهري استند إلى أقوالٍ لم يعزُ إليها هذا الرأي وهي تذهب إليه غيرَ مسندة ؟ أم أنه من الإيقاع المنتظم سُميّ شعراً ، وهو من الأسجاع ـ كأسجاع التلبية ـ وخولط بينه وبين الشعر ؟! أسئلة تحتاج إلى مزيد من التوثيق للرد عليها . .

ولكن ما يلحظ هنا :

١ ـ كونُ التغبير ظاهرة تعبدية كالقلس والتهليل . .

٢ ـ ارتباطه بحركة عنيفة ، لدرجة التمرغ في الرهج ـ الغبار ـ

٣ ـ ارتفاقه بالصياح ، ورفع الصوت بقوة . .

٤ ـ استناده إلى أقوال شعرية أو ما يقترب منها . .

٥ ـ استمرارها إلى ما بعد الإسلام . .

---

(٢٧) د. عابدين ـ ص ٤٤ .

فالتغيير من المظاهر الإيقاعية التي تكاد تكون وسطاً بين التهليل والقَلَس ، فهو أكثر تعقيداً من التهليل ، وأبسط من القلَس . . ولكن هذه الأشكال الثلاثة ظلت مستقلة ، وتجاوزت العصر الجاهلي ، وبقيت بعد ظهور الإسلام ، فعدَّل الإسلام من بعضها كالتهليل وأنكر بعضها « التغبير . . » وأبقى من التقليس « المظاهر الاجتماعية » القائمة على « استقبال الولاة . . »

ولكنها جميعاً تلتقي في :

١ ـ كونها ظواهر تعبدية . .

٢ ـ ارتباطها بالقول الموقع المسجع . .

٣ ـ اقترانها بالحركة في تفاوت . .

٤ ـ تعاصرها ، وامتداد تأثيرها إلى ما بعد الإسلام . .

ولكن الذي يهمنا منها جميعاً ، هو كونها تشكل التجارب الإيقاعية الأولى من القول العربي . .

* * *

ز ـ الرَّجز :

الـرَّجزُ أقربُ الأشكال الإيقاعية إلى الشعر ، فهو يقوم على مقاطع منتظمة ، لعلَّها تطورت من الأسجاع ، وفي

التراث الإيقاعي العربي مايومىء إلى مثل هذا التطور فهذه سعدى بنت كريز تتكهن ـ مُسجعةً ـ فتقول : « مِصْبَاحُ مِصْبَاحْ ، وقولُهُ صَلاَحْ ، ودِينُهُ فَلاَحْ ، وأمرُهُ نَجَاحْ ، وقَرْنُهُ نِطَاحْ ، ذَلَّتْ له البِّطاحْ ، ما يَنْفَعُ الصَّبَاحْ ، لَو رَقَعَ الذُّبَاحْ ، وسُلَّتْ الصِّفاحْ ، ومُدَّتِ الرِّماحْ . . . »[٢٨] وكلُّها من وزن (مُسْتَفْعِلُنْ ـ مُسْتَفْعِلُنْ)

فالنص الذي بين يدينا يمثل وَزْنَ الرَّجز ، ومعلوم أن الكهانة ظاهرة دينية في جزيرة العرب ، كانت تعتمد الأسجاع المرتَّلة الموقَّعة ، لتبلغ التأثير المراد في نفوس السامعين . . وهي مقدرة فنية ، وارتباط هذا النص ببحر الرجز واضح جلي ، ولكن الملاحظ أن الأسجاع استمرت إلى ما بعد الإسلام ، كما أن الرجز حازاها في هذا الاستمرار مستقلاً عنها ، فبينهما تداخلٌ من جهة ، وترافقٌ من جهة أخرى . . ولكن السجع « أسبق ـ في نشأته ـ ظهوراً في الآداب السامية من الوزن العروضي . . . »[٢٩] ـ فلا يُسْتَبْعدُ أن يكون الرَّجزُ قد نشأ عن السجع ، ثم استقلَّ عنه فناً شعرياً يقال في مناسبات المفاخرة ، والمنافرة ، والتنشيط في الأعمال كحفر بئر ، أو

---

(٢٨) د. عابدين ص ٥١ .

(٢٩) انظر ص ٢ .

خندق ، أو متح مياه . . أو حداء إبل . .

هذا من جهة . . ومن جهة أخرى فإن الرجز ارتبط في نشـأته الأولى بالحـداء ، كما رأينا[٣٠] ، فقد روت كتب الأخبـار أن مضر بن نزار هو أوّل من رجـز فقـد ساق المسعـودي في مروج الـذهب « أن مُضَرَ بن نزار سقط عن إبـل له ، وكسرت يده ، فقـال هايداه ، هايداه ، فاستوسقت الإبل . . . »[٣١] أي طربت وسارت . . وسواء صحت هذه الرواية أم رواية ابن اسحق ، فمن المؤكد أن للرجز صلة بالحداء لأنه :

١ ـ أقرب إلى الأسجاع المترددة في الحداء . .

٢ ـ أبسط الأوزان وأكثرها خفة . .

٣ ـ لا تكاد تعدو أبياتاً ثلاثة[٣٢]

فالرَّجَزُ أكثر الأشكال الإيقاعية المتقدمة ثباتاً ورسوخاً وزنياً ، فهـو يقـوم على تكـرار تفـعيلة واحـدة ، هي « مستـفـعلن » ثلاث مرات في كل شطر . . مما يدل على الانتقال إلى توازنٍ أدقّ . . وأهم ما يلحظ على هذا الوزن :

١ ـ محدوديةٌ ، وقلة أبياتٍ

---

(٣٠) انظر بحث د. عابدين ص ٤٤ .

(٣١) انظر ص. ١٢ من هذا البحث .

(٣٢) المصدر السابق نفسه .

٢ ـ اقترانه بأعمال فيها توافق حركي يدل على جهد « كضربات أدوات الحفر ، والطَّرْق ، وحركة النتح من الآبار ، ووقع أخفاف الإبل في الحداء ، وتوالي حركات الرماح والسيوف في هجير لظى القتال ، فقد كان الفرسان يرتجلون ، ويجدون فيه مُتَحمَّسهم . .

٣ ـ اتجاهه « الواضح إلى النظم . . »[٣٣] وانتقاله من الأسجاع . .

٤ ـ بزوغه بالتدريج من الأشكال الإيقاعية الأخرى ، والمرتبطة بالفنون الموقعة ، « فالأدب بأي معنىً حديث له ، لم يبزغ إلا بالتدريج الشديد من حلقة الثقافة ، المؤلفة من الغناء والرقص والشعائر الدينية التي يظهر أنه تأصل فيها . . »[٣٤] . .

وقد رأينا تطوره عن السجع ، وارتباط السجع بالكهانة ، والتهليل والقلس ، وارتباط الأخير بالأغنية والرقص واللعب ، وهي فنون متآخية متداخلة . .

* * *

---

(٣٣) بحث د. عابدين ص ٥١ .

(٣٤) نظرية الأدب . أوستن دارين ترجمة محيي صبحي . ص ٣٨ .

(٢)

القيمة الإيقاعية للأشكال الوزنية المتقدمة :

إذا أمْعَنَّا النظر في الأشكال الوزنية الأولى ، التي استعرضناها ، وجدناها زمراً ثلاثاً :

الزمرة الأولى : وتضم الحُداء والنَّصب والرُّكبانية : فهي أكثر الأشكال اتصالاً بالحركة الموقعة في الصحراء ، إذ تلازم المسير للقافلة ، وتوافق في إيقاعاتها وَقْعَ أخفاف الإبل ، وقد رأينا أن قيمتها الإيقاعية ، وتوازن فواصلها ، وضبط أنغامها ترجع إلى أمرين :

١ ـ حركة سير الإبل ذاتها ، من إسراع وبطء . .

٢ ـ عدم اطِّراد الحركة من كل نوع ، وانعدام الضبط الدقيق في مسيرة الحيوان . . مما يجعل الاضطراب الوزني ، والخلل الإيقاعي ، أمراً بدهياً . . خصوصاً إذا علمنا أنها أشكال متّصلة بالارتجال ، وهو بعيد عن إعمال الذهن ، وتنسيق الفواصل الإيقاعية بدقة . .

أمـا الـزمرة الثانية : وتضـم القَلَس والتهليل والتغبير، فهي أكثر اتصالاً بالحضارة، وألصق بالفكر الديني، لأنها أشكـال من الابتهـال والضـراعة والتوسل، وأدعية منتظمة فيهـا إيقـاع واضح، مصحوبٌ بحركة، ونغم موسيقي، ولعب . . ويتجـلى هذا أوضـح في القَلَس، فالانتـظام الإيقـاعي أكثـر دقـة وانسجـامـاً، والعبـارات أكثر انتقاء وصـقـلاً، لما تحمـل من توجُّـه إلى الآلهـة، وتقـرُّب وخضـوع . . فهي أشـدُّ غنىً وأوفر نغماً، كما أن الأدعية معدَّةٌ ومصاغةٌ بدقة، خصوصاً إذا علمنا أن القبائل كانت تهيء أدعيتها، حتى تُقْرنَ إليها التلبية، وقد رأينا نموذجاً لذلك من تلبية ثقيف . فالطابع الإيقاعي السائد في هذه الأنواع يتجلى في :

١ ـ دقةٍ ووضوحٍ وتوازن أكثر . .

٢ ـ الترافق بالآلات الموسيقية . .

٣ ـ استخـدام الـرقص، واللعب بالسيوف ـ كما في الـقَـلَس ـ وهـي حركـة موقعـة داعية الى انتـظام النغم الإيقاعي، وبُعْده عن النشاز . .

٤ ـ صياغة الأدعية وإعدادها، دون تحكم الارتجال في القول المُؤَدَّى . .

٥ ـ الانسجام بين الإيقاع والفكر الديني، مما يدفع الى

مزيد من الإعداد والصّقل ، للتوافق مع الحاجة الشعورية ، واستنزال الخشوع والرهبة في النفس ، أمام القوة التي كانت تعنو لها جباههم ، ويعفّرون أنفسهم ويضربون صدورهم من أجلها . .

الزمرة الثالثة : وتضم الرجز ، وبعض الاسجاع المتصلة به والتي تطور الرجز عن بعضها[٣٥] وقد رأينا مثالاً من ذلك على لسان سعدى بنت كريز الكاهنة .

وهذه الزمرة هي أكثرها ثباتاً واستقراراً ، فهي تمثل الإيقاع المنتظم ، وقد خطت إلى المنظم الدقيق ، في توازن مكرّر . مرجّع . . قِوامُه تفعيلة « مستفعلن » ، وأبرز ماالايلاحظ في الرجز :

١ ـ إستواءُ الوزن .

٢ ـ محدوديةٌ وقِلّةٌ في عدد الأبيات . . (٢ ـ ٤) .

٣ ـ انتقاله من الحداء . . ثم استخدامُه فيه لتستوسق الإبل ، وتطرب . .

٤ ـ وضوح القافية . .

٥ ـ ارتباطهُ ببعض اسجاع الكهنة التي تكاد تكون شعراً ، لولا طابعها النثري .

فالرجز أكثر الأنواع السابقة دخولاً في الإيقاع الشعري

---

(٣٥) انظر العروض وموسيقى الشعر د. محمد علي سلطاني ص ٦ .

المنتظم ، وهو يُكَوِّنُ العتبة الى محراب القصيدة ، وإن كان بين المحراب والعتبة مسافةٌ واسعة . . هذه المسافة الزمنية تمتد سنين طوالاً قبل أن تنهج القصيدة نهجها ، وتستوي في وزن شعري متكامل ، وهو ماسوف ندرسه في الفقرة التالية . .

(٣)

استواء الوزن في القصيدة العربية :

وإنَّ السؤال المهم في هذا المجال هو :

إلى أي مدىً يمكن أن يكـون الرجز حَلْقةً متطورة من السلسلة الإيقاعية المتقدمة ؟!

هل يمكن أن يكـون ـ في اكتـمالـه الإيقـاعي ، وثبات وزنه ـ حلقة اتصال بين الشعر العربي الناضج ـ المتمثل في القصيدة الجاهلية ـ والأشكال الإيقاعية الأولى ؟!

أو بمعنى آخر :

هل يُعَدُّ الرجز بداية الإنتقال الى القصيدة الجاهلية ؟

في الجـواب عن هذا السؤال نجـد أن القصيدة العربية لايمكن أن تكون تطوراً من الرجز لعدة أسباب :

١ ـ قلة أبيات الرجز الى جانب طول واضح في القصيدة الجاهلية يتجاوز مئة بيت أحياناً ، وفي هذا من الأهمية مالا يمكن تصوُّر هذه القفزة الهائلة طفرة واحدة . . .

٢ ـ القصيدة الجـاهلية ذات منهج متكـامـل بدءاً من

الوقوف على الأطلال وانتهاء بالوصول الى الغرض . .

٣ ـ القصيدة الجاهلية متنوعة تنوعاً إيقاعياً خصباً وغنياً ، «ستة عشر بحراً شعرياً على الأقل».

٤ ـ للقصيدة الجاهلية تقاليدُ ، وإرث شعري طويل أشار إليه امرؤ القيس :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا
نبكي الديار كما بكى ابن حذامِ

ولا نعلم من هو ابن حذام هذا ـ ولا كيف بكى الديار ، وقصة ضياع شعر كثير كما روى ابن سلام وغيره من الدارسين القدماء ، قصةٌ مشهورة . . فالقصيدة العربية الجاهلية تمثل اكتمالاً ونُضجاً وزنياً وإيقاعياً ، ومنهجياً ، الى جانب خصوبة وغنى في الصُّوَرِ والأخيلة . .

فنحن أمام شعر « غلب عليه هذا الاسم لشرفه بالوزن والقافية . . »[٣٦] .

قال الأزهري : « الشعر : القريض المحدود بعلامات لايجاوزها ، والجمع أشعارٌ ، وقائلُهُ شاعر . . »[٣٧] ، فهو يحدد في القصيدة العربية للشعر علامات لايجاوزها ، وهي

---

(٣٦) انظر القاموس المحيط ، الفيروز آبادي . مادة : شعر.

(٣٧) اللسان لابن منظور مادة.شعر .

المعايير الموسيقية ، التي اكتملت ونضجت بعد أن قطعت إليه أشواطاً ومراحل[٣٨] .

فالقصيدة العربية الجاهلية ، وصلت حداً من الاكتمال ، والنضج الإيقاعي ، لايمكن أن نتصور أنها تَطَوَّرت عن الرجز ، لما بينها وبينه من تفاوت أتينا على ذكره ، وأهم شيء فيها انتظام الإيقاع ، وتنوُّعُهُ وثَباتُ القيم الصوتية فيه والتزامها « وزناً واحداً ، يَتّحد بنغماته ، وألحانه في النموذج الفني كله . . . »[٣٩] من مبدئه الى منتهاه ، كما يلتزم ـ أي النموذج الفني « حرفاً واحداً يتحّد في نهاية هذه الأبيات يسمى الروي . . »[٤٠] .

فالقصيدة العربية تنهج وزناً واحداً ، متحداً بنغماته وألحانه ، لاتُجافيها ، ولا تَنِدُّ عنها ، وتختمها بإيقاع مترنِّم ، ينهي وحدة البيت ، لِيُفْسحَ لبيت آخر يليه ، يصب فيها الشاعر أنفاسَهُ ، أنغاماً مُوَقَّعةً بحساب ، لايكاد يدري بانتظامها ، معتمداً على أذنه الموسيقية الرهيفة ، يسلكها في نظام إيقاعي مُطَّرد ، وكل «ما خرج عن هذه الأوزان فليس بشعرٍ عربي . . » وإن كان المولدون من الشعراء الذين عاشوا

---

(٣٨) انظر مراحل الايقاع الشعري في هذا البحث .

(٣٩) انظر شوقي ضيف «الفن ومذاهبه في الشعر» طبعة ثالثة ص١٤ . دار المعارف .

(٤٠) المصدر نفسه ص ١٤ .

في ظلال الحضارة العباسية رأوا أن الإيقاع الشعري أوسع من أن يُحدَّ في أوزان محصورة . . »[41] .

فالإيقاع الشعري في القصيدة العربية ـ إيقاع غنيٌّ ثرٌّ، متنوعٌ ، متطور، وقد بلغ هذا التعقيد الفنيّ، بعد أن عَبَر إليه مراحل وأبعاداً زمنيةً طويلة . . فلا يُعْقَلُ أن يكون قد تطور عن الرجز، أو غيره من الأشكال الوزنية الأولى . . لأن بينهما بوناً فنياً شاسعاً، ولايمكن أن تَصِلَ إلى النماذج المتطورة عنها، مالم نكتشف التراث الشعري الضائع ، وهو أمر عسير وشاق، لاعتماد العرب على المشافهةَ في رواية أشعارها، ولتدوين الشعر في مرحلة متأخرة في نهاية القرن الهجري الأول، وبداية الثاني . . ولم يترك العرب «خلال هذه الحقبة المديدة الغامضة من فجر حياتهم، سوى نقوش قليلة تُنبىءُ عما كان لهم من دور حضاري»[42]

فقد كانت الأمية سائدة، وإن وجدنا بعض الكتابة، إلا أنها لا تنفي فُشُوَّ الأمية ، قال تعالى : «هو الذي بعث في الأميين رسولاً منهم يتلو عليهم آياته . . . »[43]

فضياع هذا التراث الشعري القَيِّم، يقف بيننا وبين الرؤية الشعرية التي سبقت هذا الاكتمال في القصيدة

(٤١) دراسات فنية في الأدب العربي ص ١٤٤ للدكتور عبد الكريم اليافي .

(٤٢) مصادر التراث العربي ط أولى ١٩٨٠ ـ د. عمر الدقاق ـ ص ٧ .

(٤٣) سورة الجمعة الآية /٢/ .

العربية الجاهلية، وهي صناعةٌ مُعَقَّدةٌ « تخضع لقواعد دقيقة صارمة ، لاتنحرف عنها صناعة الشعر . . »[44] ولكن هذه القواعد الدقيقة لم تستخرج إلا من « القيم الإيقاعية للقصيدة العربية المكتملة الناضجة » ولم يكن ذلك عملاً هيناً بل كان تجربة تحليلية مُضنية قام بها في القرن الثاني للهجرة ، عَلَمٌ من أفذاذ العربية « هو الخليل ابن أحمد بن عمرو أبو عبد الرحمن الفراهيدي ، الأزدي ، اليمني » وهو « في مقدمة رواد العربية . . . وأحد أفذاذ العرب الذين قلما جاد بمثلهم الدهر ، وأوّلَ من حَصرَ أشعار العرب في أوزان عروضية ، اهتــدى إليهــا ، كما أنــه أوّلَ من زَمَّ أصنافَ النَّغَمِ ، وحَصرَ أنواع اللحون في الموسيقا . . . »[45] .

فهو واضع القيم الإيقاعية في الشعر العربي ، وأول من حصر الأوزان ، ووضع لها القوالب . وطَّبقها على الشعر ، واستخرج من ذلك كنزاً إيقاعياً ثرّاً فالخليل صاحب ابتكارات في علم الأصوات « وهو أكبر علماء زمانه وأشدُّهم ذكاء ، وأخصبهم عبقرية . . »[46] وكانت تجربة الخليل تنحصر في

(٤٤) انظر العروض وموسيقا الشعر العربي د. محمد علي سلطاني ط. جامعة دمشق ٨٢ ص ٧ .
(٤٥) مصادر التراث العربي د. عمر الدقاق ص /١٦٩. ٣٠٣/ .
(٤٦) انظر حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب طبعة رابعة . د. أحمد الطرابلسي ٢٢ .

الإيقاع الشعري المكتمل كما تجلى في القصيدة العربية الجاهلية . . .

ولكنَّ مايهمنا من نِتاج هذه العبقرية الفذة ، أن نقفَ عند تناوله للشعر العربي ، وتقييدِ ألحانِه ونغماته ، في إيقاع شعري محدد ، فقد استطاع أن يُضبطَ هذا الإيقاع في تفاعيلَ ، وأوزانٍ سمّاها بحوراً « وأن يَرُدَّ أوزانه الى خمسةَ عَشَرَ وزناً أصلاً ، سمّاها بحور الشِّعْر »[47] .

فهو واضع علم العروض لأول مرة « وأتبعه بعلم القافية »[48] وهو ماسوف نتناوله تفصيلاً في فصل لاحقٍ ، ندرس فيه نظريته القائمة على تحليل الإيقاع الى مقاطع اصطلح عليها ، وحدَّدَها ثم بنى منها تفاعيلَ ، واتخذ من التفاعيل لَبِناتٍ شادَ بها بناءه الإيقاعي الضخم ، ثم طبَّقَ ما وَصَلَ إليه من تقعيد وتقييد للأوزان ، على مابين يديه من الشعر العربي ، فخرج بعلم يكاد يكون محيطاً . .

* * *

(٤٧) دراسات فنية في الأدب العربي ، د. ياي ص ١٤٤ .
(٤٨) الأصوات العفوية د. ابراهيم أنيس ط. خامسة ٩٧٩ ، دار الطباعة الحديثة ، ص ١٠٤ .

الفصل الثاني

« الدراسة التحليلية للإيقاع الشعري . . »

١ ـ وقفة عند الخليل ونظريته في الإيقاع العروضي:

إن قوامَ عَمَـلِ الخليل نظريةٌ متكاملةٌ إلى حَدٍّ ما. في التحليل الإيقاعي. وسواءٌ وصل إلى هذا العمل من خلال ماأوتي من موهبة وحدس أو حس موسيقي مُرْهَفٍ «فإنَّه لم يكتفِ بما يأتي عن طريق هاتَينْ الظاهرتَيْن من حدسٍ، وإدراكٍ عام، وإنما قَدَّم تحليلاً عميقاً، فَعَملُ الخليل يَنحصِرُ في إعطائِهِ صفةً شمولية، وأبعاداً ذاتَ انتظامٍ، رياضيٍّ واضح . . . »[1] فنظريته قائمة على أسس من:

١ ـ التحليل الواعي العميق ـ

٢ ـ الشمول والسعة، ومحاولة تطبيق هذه الأسس بحيث تشمل أكبر قَدَرٍ من «النتاج الشعري» الذي بَين يديه، وسنقف عند هذه النقطة بمزيد من التفصيل.

٣ ـ المنطق الرياضي الإحصائي، بحيث نظر الى الشعر مجرداً من الموضوع والصور والعاطفة، ودرسه دراسة قائمة على تفتيته الى وحدات، ومقاطع وأوزان . . ملاحظاً دورها

---

(١) البنية الإيقاعية للشعر العربي. د. كمال أبو ديب. ط. ثانية ٩٨١ دار العلم للملايين، بيروت ص ٤٤٥.

الإيقاعي فحسب، محلّلاً إياه وفن طريقته الإحصائية التي استخـدمهـا في معجم العـين، معتمـداً القلب، مستنفدا الطاقة التركيبية للكلمة، مهملاً مالم يرد منه في الشعر العربي.

٤ ـ وهو إذ يدرس الإيقاع في القصيدة العربية يعتمد أسلوب :

أ ـ الاستقراء ، فيستقرىء الوزن من خلال القصيدة ، ويطبق عليها مالديه من إيقاع مكتشف اعتماداً على «الأذن الرهيفة التي تميز بها الخليل ، والدقة المتناهية في الإحساس بالأصوات . . . »[٢] حتى إذا وَجَد هذا الإيقاع منسجماً مع اكتشافه أثبته وأطلق عليه اسماً فسّماه الطويل ، أو البسيط أو المديد .

فعمله ذو طبيعـة متقصّية « تعميمية ، يتخذ الاستقراء النسبي مركزاً لتطوره . . »[٣] .

ب ـ الاستنبـاط : ويقـوم استنباطه هذا من قراءاته في الدوائر العروضية ، واكتشافه إثر ذلك أوزاناً يحاول تطبيقها على مالديه من شعر ، حتى إذا وجدها موافقةً أثبتها ، وإذا لم يجد ذلك عَدَّ الوزن المستنبطَ مُهْملاً . .[٤] .

(٢) دراسات فنية في الأدب العربي د. ياقي ص ١٤٤ . بتصرف.
(٣) البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب ص ٤٤٥/ ط ٢/ ٩٨١ .
(٤) سوف نفصل القول في ذلك عند دراسة القيم الإيقاعية الخارجية في العروض

والاستقراء والاستنباط عمليتان متلازمتان في نظرية الخليل ، قوامهما تحليل وتركيب ، مما يقود الى تأكيد المنطق التحليلي في بناء النظرية ، فهو يستقرىء ثم يستنبط القاعدة الوزنية حتى إذا اكتملت لديه صاغها في نظرية فأطلق اسماً على الوزن المكتشف ، وأبعد مالم تحصره المقاييس في مجال التطبيق على الشعر العربي .

وتقوى نظريته حيثما تجد لها في (الواقع الإيقاعي) شعراً متطابقاً مع القيم الوزنية التي يطرحها ، مما يفرض المنطق التكاملي في نظرته ، ولكنَّ الشعر كان متنامياً مكتملاً قبل نظرية الخليل فما كان منه إلا أن اهتدى الى المعايير التي تنتظمه ، بفضل طريقته التي أتينا على ذكرها ، فالفاعلية الشعرية كانت تمتلك قوة التعبير . وفي الحديث عن الفاعلية الشعرية هذه التي ـ تتجاوز الإيقاعات المحددة الضابطة أحياناً ـ يقول : د. كمال أبو ديب:« فالفاعليه الشعرية ظلت تعبر عن نفسها في طاقة ايقاعية ، وثروة موسيقية ثرة ، قرابة ثلاث مئة سنة قبل أن يتاح للعقل العربي ، أن يتصور نظاماً كلياً لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته . . .[*] » فعمل الخليل وصفي كلي ـ متكامل، في حدود الشعر الذي وصلت إليه يده، يحاول أن

---

(٥) البنية الإيقاعية ص ٤٤ .

يُحيط بالطاقة الشعرية العربية، المتفجرة في الإيقاع، وتحليل مكونات هذا الإيقاع بأسلوب تطبيقي .

٢ ـ أسس نظرية الخليل في العروض:

أ ـ المقطع والوزن

ب ـ الموسيقى الخارجية في العروض

الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشِّعْر، وأهم مقوِّماته، فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر «فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها، خَفَّ تأثيره، واقترب من مرتبة النثر..»[٦].

ويصدق هذا القول على أكثر النماذج الشعرية التي وقف عندها عمل الخليل، حيث استرعت حسَّهُ الموسيقِيَّ، واستوقفت أُذُنَهُ الرهيفةَ، فراح يستقرئها، ويستنبط منها مقاديرَ وزنية محكمة، عالماً أن هذه الصناعة تتداخل فيها «المعاني والكلمات والأنغام» «في صناعة نورانية

(٦) العروض وموسيقا الشعر، د. محمد علي سلطاني، ط ـ جامعة دمشق ٨٢، ص ٧.

متموجة . . » « موزونةٍ في شكلها ، فلا تأتي على سَرْدها ، ولا يؤخذ هَوْناً كالكلام بلا عَمَلٍ ولا صناعة »[7] .

فالشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة ، لا تُؤخذ هَوْناً ، بل يقف عندها الشاعر طويلاً يهذِّب ، ويدقِّق ، ويَحذِفُ ، حتى تستقيم القصيدة ، وتتوازن إيقاعاتها ، ويُحكَمَ نسيجُها ، وتحسُنَ في الأسماع « وحيثما جادَ النَغَمُ ، وتناسَقَ إلى منتهاهُ ، حَسُنَ وقعه في الأذن . . . »[8] وقد أشار الجرجاني الى هذه الظاهرة الإيقاعية . وارتباطها العميق بالشعر ، فلم يجد له في تعريفه غيرَ هذا الحد « . . لأنه مَوْزونٌ مُقَفًّى . . »[9] . وقد ذكرنا أن الخليل عمد الى تحليل جزئيات هذا الوزن الى مقاطع ، ثم رَكَّبَ هذه الجزئيات في وحدات أكبر هي التفعيلات ، ثم ركبَّ من هذه التفعيلات وحداتٍ إيقاعية أكبر سَّماها بحراً . . ولاحظَ الأبيات تنتهي بأصوات متشابهة ، فأطلق عليها القافية ، وأشبعها دراسةً . . وسوف نحاول الوقوف بهذا التدرج من الوحدات الأصغر فالأكبر عند عمل الخليل التحليلي العظيم .

---

(٧) وحي القلم د. مصطفى صادق الرافعي ، ج ٣ ص ٢٣٥ ـ ٢٣٧ .

(٨) دراسات فنية في الأدب العربي . د. يافي ص (١٩١) .

(٩) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ط. دار المعرفة، بيروت ص ١٩ .

أ ـ المقطع والوزن :

لابـد من الوقوف على مصطلحي المقطع والوزن ، قبل معالجة أوجه العلاقة بينهما .

فما هو المقطع ؟

أجمع الدارسون المحدثون على جعل المقطع وحدة صوتية مركبة ، فهي أطول من الحرف « الوحدة الصوتية الأولى » وأقَـلُّ من الكلمة المركبة أو هي مرحلة وسيطة بين الصوت المفـرد والكلمـة المـركَّبةِ . « فالفعل الماضي الثلاثي فَتَحَ ، يتكـون من ثلاثـة مقـاطـع متحـركة »[10] فالفاء السـاكنة ، « وحـدة صوتيه أولى » والفاء المتحركة (صامت + حركة) أبسط وحـدة مقطعية ـ وحدة صوتية تركيبية ـ ومنها تتكون الكلمـة المفـردة . والمقـطع يتحكم في الـوحدة الصوتية في اللغـة الـواحـدة ، بحيث يبني صياغـة تتـابعها ، وتواليها « فاللغـة الفـرنسية يمكن أن تبدأ الكلمة فيها بصامتَيْنْ ، وهـذا مانجـده مثلاً في كلمة (France) والبدء بصامتَيْنْ غير ممكن في العـربية ، وعنـدمـا دخلت هذه الكلمـة العربية أضـيفـت حركـةٌ بين الـصـامـت الأول والـصـامـت

(١٠) انظر الأصوات اللغوية ، د. ابراهيم أنيس ، ط. خامسة ١٩٧٩ ، دار الطباعة الحديثة ، ص ١٦٠ .

الثـاني . . . »[11] فلا يمكن في العـربية أن تتوالى الوحدتان الصوتيتان (F) و (R) أو (فْ، رْ) لكونهما صامتين فلا بد من الفصـل بينهما بحركة أو مد . (صائت) فالمقاطع الصوتية تبنى منها الكلمات «وبها يُعْرَف نسيجُ الكلمة في لغة من اللغاتِ . . »[12] .

مما تقدم نصل إلى أن المقطع :

ـ أصغر وحدة صوتية تركيبية ، تنبني منها الكلمة ، وهي حدٌ وسـطيٌ بين الكلمـة المـركبة والوحدة الصوتية المجردة « الحرف » وأبسط المقاطع في العربية ـ كما رأينا ـ صامت متحرك . .

« وفي اللغـة العـربية يبتدىء المقطع بصامت متحرك ، ومن ثمَّ امتنـع وجود مقاطع ذات صامتين . . »[13] وهذا ما ذهب إليه الباحثون في العربية قديماً وحديثاً . .

أما أنواع المقطع فهي في العربية :

١ ـ صامت + حركة قصيرة مثل : دَ ، فَ

٢ ـ صامت + حركة طويلة مثل : يا ، في

٣ ـ صامت + حركة قصيرة + صامت مثل : بَلْ ، هَلْ

---

(١١) مدخـل إلى علم اللغـة، د. محمود فهمي حجازي، دار الثقافة . القاهرة ط ٢ ١٩٧٨ ص (٤٦) .

(١٢) الأصوات اللغوية . د. ابراهيم أنيس ص ١٠٩

(١٣) مدخـل إلى اللسـانيات، رونـالـد ايليوار ترجمـة د. بدر الـدين القاسم، ط جامعة دمشق ١٩٨ (٣١)

٤ ـ صامت + حركـة طويلة + صامت مثل : عَاشْ ، صَالْ (بسكون)

٥ ـ صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت مثل : أَمْرْ (بسكون)[١٤] .

وأما معيارا التصنيف فهما :

١ ـ طبيعة الصوت الأخير في المقطع ، وعليه : فالأول والثـاني من نوع المقـطع المفتـوح بعـدهـا (صائت) على العكس من الثـالث والرابع والخامس فهي من نوع المغلق (لانتهائها بصامت)

٢ ـ طول المقــطع ، فالأول قصـير ، والثـاني والثـالث طويل ، والرابع والخامس مغرقان في الطول[١٥]

وقـد أبـرز البـاحثـون المحـدثون في اللغة قيمة الحرف الصـوتي القصـير ـ فتحـة ، ضمـة ، كسرة . . وراعوه في الدراسة المقطعية ، لكونه من أبعاض المدود ، وهو ما تشير إليه كتب الأقدمين ، وخصوصاً ابن جني . . وإن لم يحسن الدارسون تطبيقه في الدراسات الإيقاعية . .

وقـد قسَّم د. إبـراهيم أنيس المقـاطـع ، فحدد النوع

---

(١٤) مدخل إلى علم اللغة ـ د. محمود حجازي ص ٤٣

(١٥) المصدر نفسه بتصرف ص ٤٧ .

الأول بمـراعـاة القيم الصـوتية القصيرة ، واصطلح عليها بأصوات اللين القصيرة . . وإليك تقسيمه :

مفتوح = OPEN .

١ ـ صوت ساكن + صوت لين قصير (فتحة ، ضمة ، كسرة) .

٢ ـ صوت ساكن + صوت لين طويل (ا ،و ،ي) .

مغلق = Closed .

٣ ـ صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن (بَلْ) .

٤ ـ صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن (كَانْ) .

٥ ـ صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان (أمْرْ) في الوقف .

وقد أشرنا إلى أن القسم الأول دعي مفتوحاً (OPEN) لأنه ينتهي بصائت (حرف لين قصير أو طويل) أما الثاني فقد دعي « مغلقاً CLOSED » لأنه ينتهي بصامت أو ساكن على حد تعبير د. أنيس .

فالدراسة اللغوية الحديثة تعطي الاعتبار ، لأصغر وحدة

صائتة (الحركة) في حين نجد هذا الاعتبار ملغىً في تناول الخليل الدراسةَ المقطعية فهو يبدأ بـ :

١ ـ السبب الخفيف : صامت + حركة + صامت (لَمْ)

ـ ويعتبر ذلك أبسط صورة مقطعية يمكن أن تتركب منها الكلمة ، التي تشكل الوحدة الأكبر في دراسته الإيقاعية . . ويلي السبب الخفيف :

٢ ـ سبب ثقيل : صامت + حركة + صامت + حركة (أَرَ)

٣ ـ الوتد المجموع : صامت + حركة + صامت + مد (صوت طويل) عَلَى.

٤ ـ الوتد المفروق : صامت + حركة + صامت + حركة (ظَهْرِ) . .

٥ ـ الفاصلة الصغرى : سبب ثقيل + سبب خفيف (جَبَلِنْ) . .

٦ ـ الفاصلة الكبرى : سبب ثقيل + وتد مجموع (سَمَكَتَنْ) . .

وقد عمدتُ إلى إيراد أمثلة على مصطلحات العروضيين التي تتماشى مع التدرج في الدراسة المقطعية ، بدءاً بالوحدة الأصغر (سبب خفيف ، وانتهاءً بالفاصلة الكبرى . .) وهي على التوالي : (لَمْ أَرَ عَلَى ظَهْرِ جَبَلِنْ سَمَكَتَنْ)

* * *

وفي تطبيق الدراسة المقطعية الحديثة ، يمكن أن نجد المقاطع التالية عند الخليل :

١ ـ السبب الخفيف: (لَمْ) مقطع من النوع الثالث . .

٢ ـ السبب الثقيل : (أَرَ) مقطعان من النوع الأول . .

٣ ـ الوتد المجموع: (عَلَى) مقطع من النوع الأول ، ومقطع من النوع الثالث . .

٤ ـ الوتد المفروق: (ظَهْرِ) مقطع من النوع الثالث + مقطع من الأول . .

٥ ـ الفاصلة الصغرى: (جَبَلِنْ) مقطعان من النوع الأول + مقطع من النوع الثالث . .

٦ ـ الفاصلة الكبرى: (سَمَكَتَنْ) ثلاث مقاطع من النوع الأول + مقطع من النوع الثالث . .

* * *

فالملاحظ في عمل الخليل ، أنه يضطرب في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة ، ولا نجد مقاطعه تنسجم مع أنواع المقاطع الحديثة ، وعذره أنه اعتمد الأذن الرهيفة وحدها أداة كشف ، كما أنه كان يتناول الوحدات الأكبر ،

---

(١٦) البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب ص .

فألغى دور الحركة في تكوين مقطع أوليّ بسيط . . « ذلك أن عمل الخليل يُخفي النُّوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تضل الباحث . . وتحجب عن نظره وجود نُوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية كلها . . »[16] فهو بمنظوره الرياضي ، وطريقته الإحصائية البحتة ، يُغْفِل بعض القُوى الداخلة في صميم الإيقاع الشعري ، ويُعد الحركات لواحقَ مكمِّلة مع أنها أصوات مستقلة ، وإن كانت دون الممدود طولاً . . فهي من الناحية النوعية صوْتٌ ، ولكنها قصيرةكماً . .

* * *

وقد كان عَمَلُ الخليل في الدراسة المقطعية ، محور الدراسات العروضية من بعده ، فلم يضف الدارسون إلا قليلاً ، فقد اكتشف تلميذه الأخفش الأوسط وحدة وزنية كبيرة أسماها « المتدارك » ، وتحرك الدارسون يُسّهبون في الشرح والتعليق والتفسير . . . »[17]

ـ بين المقطع والوزن : « التفعيلة » :

وقد اتخذ الخليل من أنواع المقاطع التي اكتشفها

(١٧) المصدر نفسه .

(الأسباب والأوتاد والفواصل) منطلقاً من بناء الوحدات الأكبر [التفعيلات] « ومن هذه الأسباب والأوتاد والفواصل ، أنشأوا أربع تفاعيل ، ثم عكسوها ، فأنشأوا من مقلوبها أربعاً أخرى وهي :

«فاعلن ومقلوبها ـ فَعُوْلُنْ ، والاثنتان مؤلفتان من سبب خفيف (فَاْ) و(لُنْ) ووتد مجموع (عِلُنْ ، فَعُوْ) .

مُسْتَفْعِلُنْ ، ومقلوبها مَفَاعِيْلُنْ وهما : من سببين خفيفين (مُسْتَفْ ـ عِيْلُنْ) ووتد مجموع (عِلُنْ ، مَفَاْ) .

مُفَاْعَلَتُنْ ، ومقلوبها مُتَفَاْعِلُنْ وهما : من وتد مجموع (مُفَاْ ، عِلُنْ) وفاصلة صغرى (عَلَتُنْ ، مُتَفَاْ)[18] .

فَاْعِلَاْتُنْ ، ومقلوبها مَفْعُوْلَاْتُنْ وهما : من وتد مفروق (فَاْعِ ، مَفْعُو) وسببين خفيفين (لَاْتُنْ ، لَاْتُنْ . .) .

فالتفعيلة في عمل الخليل هي الوحدة الإيقاعية الأكبر التي تشكل العمود الفقري لأوزانه ، وهي بدورها تتركب من المقاذع التي أحصاها في الأسباب والفواصل والأوتاد . .

فالمقطع يدخل في بنية التفعيلة ، التي تعد بدورها اللبنة الكبيرة في بناء العمل الإيقاعي ، فهي أساس الوزن ،

(١٨) صناعة الكتابة . د. أسعد علي ط. أولى ـ مع جذور العربية ـ ص ١٧٤ ـ ١٧٥ بتصرف يسير .

وقطعة أو وحدة من وحداته الكبرى . . . –

فالـوزن (أبعاد زمنية محدَّدة في اطار التفعيلات ، التي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل « المقاطع » . . .) .

مما سبق نخلص إلى أن الخليل تناول :

١ ـ المقطع أساساً أولياً لتشييد التفعيلات . .

٢ ـ أهمـل أبعـاض الأصوات « أحرف اللين القصيرة ـ الحـركـات » في تشكيل المقـاطـع الأولى ، واعتبرها لواحق تنـوِّع النغم ، معـترفـاً ضمنـاً بقيمتهـا الإيقاعية ، وإن لم يدخلهـا في صلـب البنـاء المقطعي الأولي ، مما جعل عمله يضطرب قليلاً ، وهو معذور في ذلك ، إذ أنَّ عماده في ذلك أدوات النطق والسمع . .

والفَضْـلُ الكبـير للخليل أنـه رائد العمل ، ومكتشف القيمة الإيقاعية في أبسط شكل مقطعي وهو السبب الخفيف « صامت + حركة + صامت » متخذاً إياه منطلقاً للتفريع والتشعيب .

٣ ـ أدخـل المقـاطـع المكتشفـة في وحـدات التفعيلة ، فوصل إلى أربع ، واستخدم ظاهرة القلب ، لاكتشاف قيم وزنية أخرى ، وهي طريقته في إحصاء المفردات العربية في

العين ، طريقةٌ رياضية إحصائية ، تتناول الوحدات اللغوية والإيقاعية بأسلوب التحليل إلى الجزئيات ، ثم إعادة تركيبها ، واستبعاد المهمل منها[19] .

٤ ـ المقطع وحدة صوتية إيقاعية . تدخل في تركيب (التفعيلة) وهي وحدة إيقاعية أكبر ، وهي تشكل أساس الأوزان المكتشفة كما رأينا . . والإلحاح على هذه النقطة مهم في انطلاقه من الجزئيات إلى الكليات . .

* * *

ب ـ الموسيقى الخارجية في العروض :

رأينا التفعيلة هي قوام الوزن وهي عند الخليل ثماني : « فَاْعِلُنْ ، فَعُولُنْ ، مُسْتَفْعِلُنْ ، مَفَاْعِيْلُنْ ، مُفَاْعَلَتُنْ ، مُتَفَاْعِلُنْ ، فَاْعِلَاْتُنْ ، مَفْعُوْلَاْتُنْ . . » وقد رأينا طريقة اكتشافه الأولية ، ولكن لابد من التساؤل ؛ من أين له هذه الصيغ الوزنية ؟!

من المعلوم في الميزان الصرفي أن الفاء تقابل الحرف الأول من الفعل ، والعين تقابل الحرف الثاني منه واللام تقابل الثالث ، ولابد أن تكون هذه الحروف أصولاً ، والأصل الثلاثي هو الغالب الأعم في العربية . وإذا زاد

---

(١٩) سوف نصف طريقته هذه في عمله في الدوائر العروضية .

أصل أضيفت لام أخرى . وكان الرباعي ، أو لام أخرى ثالثة فكان الخماسي . . أما إذا زاد صوت في الموزون ـ عن الأصول ـ أضفنا مِثْلَه في الميزان « والأصول لاتتغير ، إنما الذي يتغيَّر هو الحَركاتُ ، فكل تغيرٌ في الموزون يَحْدُثُ في الميزان ضَرَبَ ، فَعَلَ ، جَمَلْ ، فَعَلْ ، كَبِدْ ، فَعِلْ ، ومــازيد في المــوزون يزاد في الميزان ، ضَارَبَ ، فَاعِلَ ، مَضْرُوبٌ ، مَفْعُولٌ . . »[٢٠] .

فالخليل يحمل بيدِ الميزانَ انطلاقاً من مادة « فَعَلَ » وهي أبسط وحدة وزنية ، ويحمل باليد الأخرى الموزون ، فيضع الـوحـدة الـوزنية الأولى «فـاعلن » في كفة ، ويبحث عن المــوزون ليضعــه في الكفـة الأخرى ، حتى إذا قلَّب ، وبـدَّل ، تنـوعت الـوحـدات الـوزنية عنـده ، فاستوعبت بتجمعُهــا أكـبر القيم الـوزنية ، ويمكن تشبيه عمله هذا بواقع الحياة اليومية ، انطلاقاً من الوحدات الوزنية المختلفة المُتَعَامَلِ بها ، فإنها تبدأ عند الباعة بـ (١٠٠٠ غ) وتنتهي بـ (١٠,٠٠٠ غ) من الـوحدات الكبيرة . . . وهي تمثل التفعيلات ، وهي عنـد الصـاغـة تبدأ بالوحدات الأصغر (١ غ) وهي تمثل الأصوات و (١٠ غ) ويمكن أن تمثل المقاطع . . .

---

(٢٠) المنهج الصوتي للبنية العربية، د. عبد الصبور شاهين، ط ١٩٨٠ دار الرسالة ص (٤٦ ـ ٤٧).

هذا هو منطلق الخليل في الدراسة الوزنية الأولى ، أما كيف عمد إلى تشقيق التفعيلات ، وضمها واستخدام المجموع منها في وحدات أكبر (سماها بحوراً) فذلك يدخل في عمله في قراءة الدوائر وتصنيفها ، ويمكن أن نتخذ لوصف عمله هذا مثالاً هو قراءته في دائرة المختلف .

الخليل ودائرة المختلف :

وزنُ الطويل هو محور هذه الدائرة وتفعيلاته « فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن » مكررة مرتين ، « وزَّع هذه التفعيلات الثماني على شكل رموز على محور الدائرة ، ثم تجاوز الجزء الأول من التفعيلة الأولى وهو الوتد المجموع (فَعُوْ) وبدأ التقطيع مما يليه فظهر لديه إيقاع جديد هو:

لُنْ مَفَاْعِيْ   لَنْ فَعُوْ   لُنْ مَفَاْعِيْ   لُنْ فَعُوْ
/ه //ه/ه   /ه //ه   /ه //ه/ه   /ه //ه
يقابلة فَاْ عِلاَ تُنْ   فَاْ عِلُنْ   فَاْ عِلاَ تُنْ   فَاْ عِلُنْ

فعــرَض هذا الـوزن الجـديد « فاعـلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن » فوجده مستعملاً عند الشعراء ، فسَّماه « المديد » . .

ثم تجاوز الجـزء الآخـر من الـتفعيلة ، وهـو السبب الخفيف (لُنْ) وبدأ القراءة الثانية ، فظهر له ايقاع جديد هو « مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن ، فعولن » فعرض هذا

الوزن على نماذج الشعر العربي فلم يجد له وزناً ، فحكم بأنه بحر « مُهْمَلٌ . . »[21] .

وراح الخليل بعدها ، يستخدم هذه الطريقة في اكتشاف أوزان وأبحر عن طريق قراءاته في الدوائر العروضية الكبرى وهي :

١ ـ دائرة المختلف (وقد سبقت) .
٢ ـ دائرة المؤتلف ومحورها وزن الوافر .
٣ ـ دائرة المشتبه ومحورها بحر الهَزَج .
٤ ـ دائرة المجتلب ومحورها وزن السريع .
٥ ـ دائرة المتفق ومحورها المتقارب ـ واستدرك الأخفش ـ المتدارك أو المحدث[22] .

* * *

إذا درسنا خطوات الخليل في هذا العمل الرياضي المحكم وجدناها تتسلسل وفق مايلي :

١ ـ اتخاذ أحد الأبحر محور القراءة في الدائرة .
٢ ـ تجاوز بعض القيم الصوتية « الأسباب أو الأوتاد » في القراءة ، وتشقيق أوزان جديدة على أساس هذا

---

(٢١) انظر العروض والموسيقى العربية د. محمد علي سلطاني ـ صفحات ٤٦ ـ ٥٥ بتصرف .
(٢٢) المصدر السابق (ص ٤٦ ـ ٥٥) العروض الواضح . د. ممدوح حقي ط .

التجاوز ، بتحليل التفعيلات إلى عناصر جديدة . .

٣ ـ تطبيق القيم الوزنية المكتشفة على الشعر الذي بين يَدَيْه ـ ميدانياً ، للوثوق من صحة نظريته وميدانها التطبيقي للوصول إلى صياغة البحر وتسميته « المديد أو الطويل أو البسيط » واهمال مالم يجده . . وهذا جانب ايجابي من نظريته التحليلية التطبيقية ، ولكنها مجال تساؤل واعتراض على عمله أيضاً وهو :

ـ هل وَصلَ النتاج العربي من الشعر إلى يد الخليل بقضِّه وقضيضه ؟! وهو مالا نستطيع اثباته إذا علمنا أنه خارج عن مقدور فَرْدٍ واحدٍ مهما أوتي من عبقرية ، لذلك فإن عمله في إهمال بعض الأوزان ناقص ، لافتقاره إلى الوصول إلى التراث العربي الشعري كله ، « فالخليل لم يستقرىء الشعر العربي كله من جهة ، ولم يحصر كل مافيه بقانون من جهة أخرى . . »[٢٣] .

وقد استدرك د. كمال أبو ديب على الدكتور شوقي ضيف في الحكم على بعض الأشعار العربية بالضعف وعدم انسياقها لمقاييس الخليل يقول : « وحين يجد ـ أي شوقي ضيف ـ قصائدَ سابقةً على الخليل ، لايصلح نظام الخليل لوصف إيقاعها ، لايرى في هذه القصائد تشكلات إيقاعية

(٢٣) انظر البنية الإيقاعية للشعر العرب، د. كمال أبو ديب ص ٤٤٧ و٤٤٨ و٤٤٩

مستقلة قائمـة بذاتها ، ينبغي تحليلها ، واكتناه طبيعتها ، بل يرى فيها قصائد « يضطرب فيها العروض »[٢٤] .

والغريب أن يُحكَّم العروض في قصائدِ عربية أصيلة ، وهـو قلب للحقـائق ، وتبـديل الـوزن بالموزون ، مع أن الوزن اتخذ أداة قياس إذ هو وسيلة لمعرفة الموزون .

فالأبعـاد الوزنية في العروض مقاييس تستنبط بها القيم الإيقـاعية في الشعـر العربي ، وقد أدرك أبو العتاهية قديماً هذه التفـرقـة بوضوح حينما قال : (أنا فوق العروض . . حينـما اعـتُرِض عليه) وقد كان العربي السليقي محقاً حينما قال : أنا أقول ، وأنتم تعربون ، أي تستنبطون أحكامكم من كلامي المُعْرِبِ الفصيح . .

فالقـاعدة تصف ، وتقيس لتصل إلى قوانين في الإيقاع تنتـظم القيم الـوزنية ، وتضمها في قوالبَ ، وهو ماصنعه الخليل ، إلا أنه لم يُحِطْ بأشعار العرب جميعاً . . فآل عمله إلى هذا النقص الـذي يجب أن يستـدرك . . فقـد وضَـعَ « مقـاييس صيغت بعـدهـا ـ بعـد النصـوص ـ وجـاءت تعميماً لأسس استخـرجت من تحليل جزء من التراث »[٢٥] والفـاعلية الشعرية عَبَّرت عن نفسها قبل « أن يتاح للعقل

---

(٢٤) البنية الإيقاعية للشعر العربي . د . كمال أبو ديب ص ٣٢ .

(٢٥) المصدر نفسه ص ٣٣ .

العربي أن يتصَّور نظاماً كلياً لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته »[٢٦] وقد أحدث المولدون والأندلسيون أوزاناً كثيرة .

٤ ـ ومن دراستنا لطريقة الخليل نجد أنه :

أ ـ انطلق من وضوح الميزان في ذهنه ، باتخاذ قاعدته (فاعلن) . .

ب ـ نوَّع هذه الصيغة الوزنية بالقلب . .

ج ـ أبدل مواقع الأصوات . .

د ـ جمع التفاعيل المكتشفة في أبحر . .

هـ ـ عرض هذه الأبحر على القول الشعري الذي وصله . .

و ـ استخلص القاعدة . .

فعمله قائم على تحليل المادة ، وتطبيق ذلك على القول ، ثم إعادة التركيب في قانون « قالب وزني » وهو إلى جانب هذا نوَّع وأعطى لنفسه فرصة أكبر في تطبيق قاعدته ، إذ أنه كان يجد في بعض الرخص ، والضرورات التي تلجيء الشاعرَ ، مبرِّراً لتنويع عمله الإيقاعي ، وإغنائه ، ومدِّه بثروة موسيقية خصبة وذلك في الزحافات والعِلَل « إن التفعيلات في الوزن الواحد غير متساوية ، فالزحاف الذي يلحق بعضها يمنحه إيقاعاً مختلفاً . . . »

---

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٤٤ تقدم الاستشهاد بهذا القول والذي بعده ص ١٩ .

« فهذا الزحاف الذي يأتيه بعض الشعراء في بعض الأحيان ليس عيباً في الشعر كما يظن وإنما هو رخصة يأتيها الشاعر المجيد عن قصــد . . » يؤكد ذلك قول الأصمعي « إن الـزحــاف في الشعـر كالـرخصـة في الفقـه لا يأتيهـا إلا فقيه . . »[٢٧] وقــد استــطاع الخليل أن يحدد لكــل بحـر زحافاته وعلله في طاقة عظيمة قادرة على الحصر والاكتناه ، مما جعل لكل بحر وجوهاً ايقاعية ، وجوازات تتيح للشعراء فيما بعد ثروة ايقاعية ثرة وللدكتور كمال أبو ديب رأي في هذا العمـل ، حيث يعـده من الخلل والتداخـل بين الأبحـر ، كالسـريع والرجز والمديد والكامل[٢٨] . . .

ومهـما يكن من أمـر التـداخـل هذا ، فإن فيه فُرَصـاً خصبة ، وطاقة إيقاعية هائلة ، تفتق عن الثروة الموسيقية في الشعـر قيماً أخـرى كثـيرة . . فالـزحـافات والعلل تضيف رصيداً خصباً لموسيقى الشعـر . . ولـوصف حقيقة عمله نجتزىء مثالاً من زحافات البسيط وعلله : « مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن » « زحـافـاته : الخَبْنُ : وهو حذف الثـاني السـاكن (فاعلن = فَعِلُنْ) ـ الـطي : وهـو حذف الرابع الساكن : (مُسْتَفْعِلُنْ = مُسْتَعِلن) تنقل إلى

---

(٢٧) انظر العروض موسيقا الشعر العربي ص ٢٤ ـ ٢٥ .
(٢٨) انظر صفحات (٤٤٧ ـ ٤٥٠) من البنية الإيقاعية للشعر العربي .

« مُفْتَعِلُنْ » ـ الخَبْلُ وهو (الخبن + الطي) = (مستفعلن = متَعِلُنْ) .

أما علله :

ـ القَطْع : وهو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله « فاعِلُنْ = فاعِلْ . . تنقل الى فَعْلُنْ »

ـ الخَزْم : وهو حذف أول الوتد المجموع في صدر التفعيلة « فعولن = عولن = فَعْلُنْ »[29] .

فـ (مستفعلن تتحول إلى مُفْتعلن أو متعلن وفاعلن ، إلى فَعِلُنْ) بحكم الزحاف و« فاعلن تتحول إلى فَاْعِلْ أو فَعْلن » بحكم العلل . .

وهو تنوع إيجابي . . ولكننا نتساءل ، ما الذي دعا الخليل إلى فرض هذه القواعد ؟ . .

لاشك أنه وصل إلى أبحر تامَّةٍ صاغها في شكلها النهائي ، ولكنه في المجال التطبيقي وجَدَ صيغاً من القَوْل تقترب من مقاييسه ، ولكنها تنبو عنها قليلاً ، مما جعله يُعَدِّل قليلاً من هذه الموازين ، لتستقيم معها الأشعار ، وتنساق وَفْق صيغه ومهما يكن من الأمر فإنه وصل إلى تحديد مجالات الإيقاع الشعري العربي ، وإن لم يستوعبها جميعاً ، فإنه أحاط بأعظم ثروة ممكنة تتاح لباحث فَرْد . . ويبقى

---

(٢٩) العروض وموسيقى الشعر ص ٦٤ .

هذا الباب مفتوحاً يطرقه من يشاء من الباحثين ، لاكتشاف قيم إيقاعية ليضيفها إلى الرصيد الوزني المكتشف ، ويغني هذا الجانب المهم من الثروة الشعرية . .

* * *

أما القافية : فهي تُعَدُّ من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي « الموسيقى الخارجية للشعر العربي » وهي في ـ غالب الظن ـ متطورة عن نهايات الأسجاع في النثر . . وقد درسها الخليل بعد أن حدد إطارها في تعريف جامع ، أصبح عُمدة الدارسين للقافية إلى يومنا وهو :

«ليست القافية حرف الروي ، ولا الكلمة الأخيرة من البيت ، ولا البيت نفسه ، بل القافية هي « الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما ، فقافية النموذج الأول (رادا هي : /ه /ه) وقافية المثل الثاني : « ج اللَجِب /ه//ه » وقافية المثل الثالث : « يجري : /ه /ه . . »[30]

ولن ندخل في تفاصيل حدود القافية ، وجوازاتها ، وعيوبها ، وأشكالها . . إنما الذي يهمنا من هذه الدراسة أن

(٣٠) العروض الواضح د. ممدوح حقي ص (١١٥) ط (١٤) دار الحياة بيروت ١٩٧٠ .

ندرك أن القافية : جزء إيقاعي خارجي متمِّمٌ للوزن ، ومساهمٌ في ضبط نهايات الأبيات ، فحدُّ الشعر هو : « الموزون المقفّى . . »[٣١] والقافية تضبط نهايات الأبيات محدَّدة ، كأن الشاعر ينتهي عند شاطىء البحر ، ليبدأ انطلاقته من جديد في تتابع مستمر وهو ما نجد أثره في اللغة أيضاً « وقفوت الأمر : اتبعته . . »[٣٢].

فالقافية ترنيمة إيقاعيةٌ خارجية ، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة ، وتعطيه نبراً ، وقوة جرس ، يصب فيها الشاعر دفْقَهُ ، حتى إذا استعاد قوة نَفَسه بدأ من جديد ، كمن يجري إلى شَوْط محدد ، حتى إذا بلغه ، استراح قليلاً لينطلق من جديد . . وقد نسبت قصائد بأكملها إلى روي القافية « وهو الحرف الأخير . . » فقيل : لامية العرب ، وبائية النابغة ، وميمية زهير ، وسينية البحتري ، وميمية البوصيري ، وهمزية شوقي ».

القافية إذن :

١ ـ إيقاع خارجي منتظم . .
٢ ـ تشكل انتهاء وحدة البيت . .

---

(٣١) وهو قيد الشعر عند الدارسين قديماً وحديثاً.

(٣٢) العروض وموسيقى الشعر ص ١١٦ .

٣ ـ تضيف تنويعاً إلى الطاقة الإيقاعية الشعرية . .

٤ ـ تعين الشاعر على التتابع ، وصبّ انفعالاته . . وتجديد نشاطه . .

وعمل الخليل في القافية كعمله في غيره تحليلي استقرائي ، وهو يطبق ما يجده في الشعر العربي . .

كما أنه محور عمل الدارسين من بعده شرحاً وتفصيلاً . .

* * *

والعروض والقافية قيمتان خارجيتان تتناولان الإطار الخارجي للكلمة الموقّعة الموزونة ، لا يتدخلان في طبيعة تركيب هذه الكلمة ، ولا في التناسب بين حروفها وأصواتها من جهة ، وبينها وبين ما يجاورها من الألفاظ ، حيث تتعانق الأصوات متلائمة ، متوافقة ، منسجمة في إطار نسيج الكلمة ، وتتوافق مع ما يحيط بها في تناغمٍ ، وإيقاعٍ داخليٍّ دقيق ، يشي بجَرْسها ، ويُضفي على القصيدة وقعاً معيناً ، قوةً وسمواً ، أو ليناً ودعة . . هذا ما لم يتناوله الخليل في إيقاعه الخارجي ، لأنه كان مولعاً بالتحليل والتركيب ينظر إلى كلمة « مُسْتظرفات » مثلاً (/ه /ه //ه

/ه) ، فيراها في وزن « مستشرزاتٍ » (/ه /ه / /ه /ه) مع ما بينهما من تباعد في جمال اللفظ ، فكلمة « مستشرزات » فيها من تقارب الحروف ، ما يصعب نطقه ، ويستثقل أداؤه ، مع ما للأولى من رونق وبهاء ، فالمهم عند الخليل ، أن يصل إلى استنباط قيم خارجية ، تُقيِّد ، وتحْصرُ ، وتضْبطُ الكلمات الموقَّعة ، وتضعها في قوالب جاهزة ، فُصِّلَتْ على مقدارها طولاً وقصراً ، دون النظر إلى اعتبارات الأناقة ، وجمال الوقع ، وعذوبته في السمع ، وأثره في النفس .. مما يتَّصل بالجانب التذوقي ، الأمر الذي جعل هذا الباب يندرج في أبحاث البلاغيين ، وهو في طبيعته الإيقاعية ، ألصق بباب « الإيقاع الشعري » لما يحمل من طاقة اللفظة الداخلية ، وقدرتها على استيعاب الذبذبات والإيحاءات الشعورية والنغمية .. وسوف نتناول هذه النقطة بشيء من التفصيل في الفِقْرَة اللاحقة ..

* * *

(٣)

الموسيقى الداخلية في الشعر العربي :

« الإيقاع الداخلي » :

والموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة ، بما تحمل في تأليفها من صدىً ووقعٍ حَسَنٍ ، وبما لها من رهافة ، ودقة تأليف ، وانسجام حروف ، وبُعدٍ عن التنافر ، وتقارب المخارج ، وهو عند البلاغيين ـ يندرج في باب « فصاحة اللفظ » وقد انتهوا إلى قواعدَ في دراستهم لها أهمها :

١ ـ خلوصها من تنافر الحروف ، لتكون رقيقة عذبةً ، تخِفُّ على اللسان ، ولا تَثْقُلُ في السمع . .

٢ ـ خلوصُها من الغرابة ، وأُلْفَتُها للاستعمال .

٣ ـ خلوصُها من الكراهة في السمع . . »[٣٣] .

---

(٣٣) جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، مجلد (١) ط. خامسة ص ٧ و ٢٢ بتصرف .

أما مثال الأول فقول امرؤ القيس :

غدائرهُ مستشزراتٌ إلى العلا . .

ومستشزرات = مرتفعات .

وقول بشربن عوانة :

كأني هدمت فيه بناءً مُشمخُراً = عالياً ، سامياً .

وأما مثال الحوشي الغريب الكريه في السمع . .

فقول المتنبي :

كريم الجِرَشّىٰ شريف النسب . والجِرَشّى : النفس

وأما مثال عدم ألفتها للاستعمال مع ثقلها على اللسان فقولُ أعرابي :

تركت ناقتي ترعىٰ الهُعْخع . . . (وهو نبات بري)

فالأمثلة المتقدمة توضح أثر قرب المخارج ، وتنافر الحروف، على حُسْن تقبّل اللفظة في السمع ، وعدم مجافاته إياها . . « المُسْتَشزَراتُ ـ مُشْمَخِرّاً ـ الهُعْخُعُ . . » .

كما أن لغرابة اللفظة ، وبعدها عن الاستعمال في الواقع الأدبي المألوف ، أمرٌ تمجهُّ النفس ، ويأباه الطبع[٣٤] . .

ويمكن أن نجد في الأمثلة المتقدمة ، والقواعد المصاغة لها جامعاً مشتركاً هو :

عدم توفر الإيقاع الصوتي المنسجم داخل نسيج الكلمة

---

(٣٤) المصدر نفسه (٧ ـ ٢٢) بتصرف

الـواحـدة « اللفظة » ، وبالتالي كراهتها في السمع ، وعدم تقبلُ الأذن الرهيفة وقْعَها . . هذا في دراستهم للفظة الواحدة .

أمـا الفصـاحـة في الكـلام « الألفاظ المركبة » فقد ذُكر البـلاغيون لها قواعـدَ يهمنـا منها «مايمس الجانب اللفظي الإيقـاعي » دون أن ندخـل في حساب دراستنا تفصيلات تتعلق بأمـور منـطقية تركيبية . . « فالفصـاحـة في الكلام ـ عندهم ـ خلوصه من تنافر الكلمات مجتمعة كقول حرب بن أمية :

وقَـبْرُ حرب بمـكـان قَفْـرُ
ولـيس قرب قبرِ حرب قَبْرُ(٣٥)

فإن تجانس « البناء اللفظي » للكلمات المتجاورة أدّى إلى اضطراب ، وعدم تساوق في التركيب الصوتي للبيت ، مما جعله صَعْبَ الانقياد ، وَعْرَ المسلك ، مع وضوح ألفاظه . وعذوبة التركيبة اللفظية الواحدة . .

وقـد ساق عبـد القـاهـر الجـرجاني ، في كتابه « أسرار البـلاغـة » أروع النـماذج الفنية ، الغنية بالطاقة الإيقاعية الـداخلية ، وأسهب في تفصيل هذه القيمـة الجـمالية في الشعر ، وخيرُ نموذج قَدَّمه قَوْل الشاعر :

---

(٣٥) انظر جواهر البلاغة للهاشمي ص (٧ ـ ٢٢)

فَلَمّا قضينـا من مِنىً كُلَّ حاجـةٍ
وَمَسَّحَ بالأَرْكـان من هو ماسـحُ ...
شَدَدْنـا على دُهْـم المطايا رِحـالَنـا
ولم يُنْظِرِ الغـادي الـذي هو رائـحُ
أخـذنـا بأطـراف الأحـاديث بيننـا
«وسـالت بأعنـاق المطي الأبـاطِـحُ»

وقد وقف طويلاً عند الشطر الأخير من البيت الثالث ، وأداره ، وقلَّبهُ ، واستكنه منه أسرار البناء اللفظي ، وجمال الاستعارة ، وهو يُعَدُّ في هذا الميدان مُجَلِّياً لاتجد له نظيراً بين علماء البلاغة، الذين مضغوا الشعر، وتذوقوا حلاوته، وجمال جرسه ، وروعة غنائه[٣٦] وقد تَلَمَّس حازم القرطاجني الموسيقى الداخلية بقوله : « فما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإنَّ فيها كزازةً وتوعُّراً ، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطةً . . »[٣٧] فهو يشير إلى الناحية الصوتية ، وماللمحركات من دور في التنغيم والنبر . ولكنه يتعسف في التقييد ، إذْ لايمكن التحكم بالحركات والسكنات فهي تتوالى في نَسَقٍ محكم ، ودون تعملٍ وتكلف من الشاعر ، لأنه لو عَمَدَ إلى ذلك لوقع في التزويق

(٣٦) انظر أسرار البلاغة ص ١٦/ ١٧ بتصرف .
(٣٧) انظر العروض وموسيقى الشعر العربي د. محمد علي سلطاني ص ١٧ .

أرهقت ، وأذلت الشعر العربي ، وقيدت انطلاقته الإيقاعية السَّمْجة . . فقد انطلق البحتري في سينيته على سجيته ، وأطلق العِنان لطاقته الإبداعية ، فخرجت قصيدتُه أنغاماً شعرية هامسة ، لاتزال صداها ترِن بعذوبة ، وجمال وقع ، ولدونة تعبير :

صُنْتُ نفسي عما يدَّنِسُ نفسي
وترفعت عن جدا كُلِّ جِبْسِ

وتماسكت حين زعزعني الدهر
التماساً منه لتعسي ونكسي

يقول الدكتور شكري عياد :

« ثَمَّةَ قيمٌ موسيقية لحروف المَدِّ ، وثَمَّةَ علاقات بين هذه القِيَم ، تُحدِث تأثيراً نفسياً ، شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه لَحْنٌ موسيقي ، وإن كان الأمرُ في الشعر أخْفَى منه في الموسيقىٰ » .

« والحق أننا نستطيع أن نفترض مطمئنين أن الشاعر في أي لغةٍ من اللغات ، يحس بالعلاقات الهرمونية بين هذه الحروف . . »[٣٨] .

فالعلاقة بين الشاعر ، والنغم الشعري ، والإيقاع الذاتي للفظة الواحدة والألفاظ المتعانقة ، علاقة أخفى من

---

(٣٨) العروض وموسيقى الشعر العربي ص ١٦

أن تحدُّها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة ، والمقاييس الثابتة ، وهذا لاينفي دراسة ، صوتية جادة لهذا الجانب الغزير المتدفق أبداً ، بقوة الطاقة الشعرية المبدعة ، وقدرتها على الانطلاق بدفق ، وحيوية وتألق ، حيث تعطي اللفظة بِجَرْسِها المتوافق مع انفعالات الشاعر وعواطفه ، خفوتاً وليناً ، وصخباً وضجة ، وهياجاً وحماساً . .

والإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ، ووقدة ، تُومِيء إلى المشاعر فتجليّها وتُحسنُ التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها ، « فالإيقاع انتظام موسيقي جميل ، ووحدة صوتية تؤلف نسيجاً مُبْتَدعَاً ، يهبه الشاعرُ المفنّ ، ليبعث فينا تجاوبا متماوجاً ، هو صدىً مباشرٌ لانفعال الشاعر بتجربته ، في صيغة فذة ، تضعك أمام الإحساس في تشعُّب موجاته الصوتية في شعاب النفس » « وهو حركة شعرية ، تمتد بامتداد الخيال والعاطفة ، فتعلو وتنخفض ، وتعنُفُ وتلين ، وتشتَدُّ وترِقُّ ، وتحلِّقُ في قوة الرعد وهديره ، وزمزمة الإعصار وبأسه ، وترين في هدوء الزاهدين ، ودَعَة الحِمْلان ، وخنوع الصاغرين . . تشدو مع البلابل في أنسام الصباح ، فتحاكي الطُهْر نقاءً . وصفاءَ لفظ ، وبراعةَ نغم ، ويُسْرَ مُتَنَاوَلٍ ، وينغمس مع النور في غِلالة عامرة بالإشراق ، زاهية ، طافحة بالألَق ،

ترفُلُ ، في حُلَل الفجر وانية ، مُتضمِّخةً بالشعاع . . » .

وهو موجةٌ « صوتية داخلة في صميم البناء الإيقاعي للشعر ، تَسير سيرَ الشاعر ، وتردّد صدى أنفاسه ، وتُلوّن رؤيته بجمال أصدائها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية . . »

ودور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي ، هو دور الصانع الحاذق ، والجوهري الخبير بمادة صياغته ، العالِمِ بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق ، فهو باعث سرِّ النغم ، ينبش غَوْره ، ويصل أعماقه . ويستكنه دُرَرَهُ بما أوتي من مقدرة على الغوص ، واستنباط أسرار النغم في الكَلِم ، فهو « يضع يده على البريق الخاطف » والإشعاع الموسيقي الخصيب ، ينتقي ألفاظه ببراعةٍ ، يَلُمُّ شواردها ، ويرد نوافرها ، وقديماً .

قال المتنبي :

أنـام مِلءَ جفـوني عن شواردهـا
ويسـهـر الخـلقُ جَرَّاهـا ويختـصـم

فهي تأتيه طواعية ، وقد يقتسرها ، ويعْتَصِرُ طاقتَها ، فتفيضُ من بين أنامله سحراً ، مستبصراً بحاسة رهيفة تلتقط « أدق الذبذبات ، وأعذب الاهتزازات ، يأنس بالأليف ، فيناغيه ، ويداعبه ، ويحيا في أعطافه الوردية

الناعمة ، وينفرُ من الحوشيّ الغليظ إلا إذا تكلف فكان نظاماً ، بعيداً عن روح الشعر[٣٩] » .

والشاعر في كل ذلك يوازن ويقيس ، ويعرض عليها موجاته الانفعالية ، فَيتخَيَّرُ لها مايُحَمِّلُها طاقة التعبير ، بما تختزن اللفظة في داخلها من قدرة .

فعمل الشاعر عمل واعٍ منظم ، ولكنه بعيد عن التكلف ، واعتساف القول وتَعمُّله ، إنه يستند إلى مخزون هائل ، ومستودع عظيم من المقدرة على صياغة القوالب الشعرية ، وحسن التخير ، وجمال التهذيب ، والصقل ، ولكنه إذا أسرف في الزخرفة ، أضاع الجوهر ، وأفقدنا التأثر ، بنماذجه المحنطة إذ ذاك . . فالألفاظ أوعية جميلة ، تحتضن الهمسات والأنات ، وتحشد الثورة والهياج « بما تختزن في ذاتها من ظلال ورؤىً وإشعاع . . والشاعر الحق يدرك أبعاد الكلمة ، وسحرها ، وهو إذ يتخيَّرها يَهَبُها من ذاته طاقة جديدة ، وطعماً هو جُزءٌ من كيانه ، وشيءٌ من إحساسه ، وبعضٌ من نبضه ، وهو في مزجه ـ في عملية الخلق والإبداع بين هذه الأطياف المشعة من الكلمات ، يقف موقف المِفَنِّ البارع من الأصباغ والألوان ، يمزج

(٣٩) لاحظنا ذلك عند المتنبي في استخدام الألفاظ المستكرهة .

بريشته الأطياف النغَميّة والشعورية في ائتلاف وتناسق يكاد بعضها يعانق بعضاً . . ».

ولا يعني هذا بحال أن يطْمَئِنَ الشاعر إلى عمله ، فلا ينصرف إلى صقله ، وإعادة النظر في تشذيب مفرداته ، وتهذيبها ، وحسن صياغتها ، ووضع كل لبنة في موضعها من بناء البيت أو المقطع في القصيدة ، وقد كان الشعراء المطبوعون من أمثال (أوس بن حجر وزهير وكعب والحطيئة) يديمون النظر ، ويحسنون التأمل حولاً كاملاً في نسيج القصيدة ، وهي ظاهرة جديرة بالالتفات لعراقتها (منذ أكثر من أربعة عشر قرناً) .

فالعمل الشعري عملٌ واعٍ منظم ، وإن كان الإبداع يستمد من المخزون العميق ، الغزير الدافق للشاعر ، ما يعينه على التعبير الرشيق .

هذه هي الطاقة الإيقاعية الداخلية للشعر العربي ، يجب أن تُدرج في باب (الإيقاع الشعري) وأن تعزو له أبحاث جادة متعمقة ، تتناول تاريخه ، وأسسه ومقاييسه ، التي لا تعز على الضبط والحصر . . وهو ميدان ذوقي فسيح ، ومرتاد جليل . .

* * *

خلاصة

: نتائج البحث :

أبرز ما يمكن أن نخلص إليه من نتائج البحث :

١ ـ وجودُ نماذج إيقاعية أولى ، تعد البدايات الوزنية في الإيقاع ، وهي مرتبطة بحياة الصحراء ، وقصة الارتحال في طلب الرزق من جهة « كالحداء ، والنصب ، والركبانية » ومرتبطة من جهة أخرى بحياة العرب الفكرية والعقائدية « كالقلس ، والتغبير ، والتهليل » أما الرجز فإنه يمثل الصورة الإيقاعية الأكثر تطوراً ووضوحاً . . وقد درسنا القيمة الإيقاعية لهذه النماذج ، وما فيها من خلل وزني ، واضطراب إيقاعي متفاوت . .

٢ ـ هناك بَوْنٌ واضح بين أرقى هذه النماذج الإيقاعية ، وهي الرجز ، والقصيدة العربية الجاهلية ، في النضج الإيقاعي ، والمنهجي ، والمضمون الشعري ، مما يؤكد وجود مرحلة وسطى ضاعت ولم تصل إلينا فيما ضاع من الشعر العربي . .

٣ ـ النضج الإريقاعي المتمثل في القصيدة الجاهلية ، بوفرة غناها الإيقاعي . .

٤ ـ كونها نموذجاً دراسياً تناوله الخليل . .

٥ ـ دراسة نظرية الخليل :

آ ـ الدراسة التحليلية والتركيبية ، واعتماده عنصري الاستقراء والاستنباط . .

ب ـ الدراسة المقطعية في نظريته وتطبيق الدراسات الصوتية الحديثة عليها ، والخروج بنتيجة هي « اضطراب الجانب المقطعي عند الخليل ، وإغفال دور أبعاض الأصوات في التكوين المقطعي الأدبي . . »

ج ـ عدم استيعاب الخليل التراث الشعري كله لأمرين :

١ ـ عدم وصول التراث كله إليه . .

٢ ـ عدم قدرته على الإحاطة بكل ما هو موجودٌ . .

د ـ دراسة عمله في الزحافات والعلل ، ودورها في إغناء الإيقاع . .

هـ ـ دراسته للدوائر العروضية . .

و ـ دراسته للقافية ودورها في التنويع الخارجي للأيقاع . .

ز ـ إغفاله للإيقاع الداخلي في الشعر ، ودراسة هذا الجانب بشيء من التفصيل . .

فهرس المراجع

١ ـ أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، دار المنار ، ط. خامسة عام ١٣٧٢ هـ .

٢ ـ الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، دار الطباعة الحديثة ط. خامسة ١٩٧٩ م .

٣ ـ البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ٢ ١٩٨١ م .

٤ ـ البيان والتبيين للجاحظ عمرو بن بحر ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان .

٥ ـ تاريخ الأدب العربي ، أحمد حسن الزيات ، دار الحكمة ، بيروت ، لبنان .

٦ ـ حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب ، د. أمجد طرابلسي .

٧ ـ سفينة الشعراء ، محمود فاخوري ، ط. ثالثة ، مكتبة الثقافة ، حلب ١٩٧٩ م .

٨ ـ سر الصناعتين « الشعر والكتابة » لأبي الهلال العسكري ، نشر الشركة اللبنانية ، بيروت ، لبنان .

٩ ـ صناعة الكتابة ، د. أسعد علي ، ط. أولى «ضمن مجموعة» .

١٠ ـ العروض وموسيقى الشعر العربي ، د. محمد علي سلطاني ، ط. أولى جامعة دمشق ١٩٨٢ م .

١١ ـ العروض الواضح ، د. ممدوح حقي ، دار الحياة، بيروت ، ١٩٧٠ م .

١٢ ـ علم اللغة ، د. علي عبد الواحد وافي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط. السابعة .

١٣ ـ الفن والشعور الإبداعي ، غراهام كولير، ترجمة د. منير الأصبحي ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٣ م .

١٤ ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط. الثالثة .

١٥ ـ القاموس المحيط ، الفيروز آبادي ، ط (بلا)

١٦ ـ القيان والغناء في العصر الجاهلي ، د. ناصر الدين الأسد ، دار المعارف ، ط مزيدة ومنقحة .

١٧ ـ لسان العرب ، لابن منظور المصري ، المجلدات (٢ و٢٤ و١١) ، دار صادر بيروت ، لبنان .

١٨ ـ مدخل إلى اللسانيات ، رونالد إيلوار ، ترجمة د. بدر الدين القاسم ط. جامعة دمشق ، ١٩٨٠ م .

١٩ ـ مدخل إلى علم اللغة د. محمد فهمي حجازي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ط. ٢ ، ١٩٧٨ م .

٢٠ ـ محاضرة حول نشأة الرجز ، د. عبد الحفيظ السطلي ، جامعة دمشق ، دراسات عليا ، ١٩٨٣ .

٢١ ـ المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي ، د. عز الدين اسماعيل ، دار المعارف ، ط. ٢ ، ١٩٨٠ م .

٢٢ ـ مصادر التراث العربي ، د. عمر الدقاق ، ط. ١ ، ١٩٨٠ م .

٢٣ ـ المنهج الصوتي للبنية العربية ، د. عبد الصبور شاهين ، ط ١٩٨١ م .

٢٤ ـ نشأة الوزن عند العرب ، د. عبد المجيد عابدين ، ط مستقلة ، وقد نشرت ضمن مجلة المجمع العلمي العربي ، دمشق .

٢٥ ـ نظرية الأدب ، أوستن دارين ، ترجمة محي صبحي ، ط. أولى ، المجلس الأعلى لرعياة الفنون والآداب .

٢٦ ـ نقاد الأدب ، جورج واتسون ، ترجمة د. عناد اسماعيل وآخر ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد .

٢٧ ـ وحي القلم ، مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان .

٢٨ ـ دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ م .

الفهــــرس

الإيقاع في الشعر العربي

«بحث يتناول بالدراسة والتحليل مراحل الإيقاع وتطوره في الفن الكلامي عند العرب بدءً بالإيقاعات الوزنية الأولى: القَلْس والركبانية والتغبير والحداء والرجز.. وانتهاءً بالقصيدة الكاملة في وزنها وقافيتها، ووقوفاً عند نظرية الخليل تحليلاً ونقداً وإضافة، في رؤية موضوعية موثقة.. ودراسة لبنية الإيقاع ولبناته الأساسية، وموسيقاه الداخلية..»

* * *

دار الحصاد للنشر والتوزيع

دمشق ـ برامكة ـ جانب سانا هـ: ٢٤٦٣٢٦